

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Alemana**



**EL ARPA E INSTRUMENTOS EMPARENTADOS Y SU  
PRESENCIA EN LA OBRA DE JOHAN WOLFGANG VON  
GOETHE**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Anna Teresa Macías García**

Bajo la dirección del doctor

Luis Ángel Acosta Gómez

**Madrid, 2012**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ALEMANA



**EL ARPA E INSTRUMENTOS  
EMPARENTADOS Y SU PRESENCIA EN  
LA OBRA DE JOHANN WOLFGANG VON  
GOETHE**

**ANNA TERESA MACÍAS GARCÍA**

**TESIS DOCTORAL**

Dirección: Prof. Dr. Luis Ángel Acosta Gómez

MADRID 2012



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ALEMANA



**EL ARPA E INSTRUMENTOS  
EMPARENTADOS Y SU PRESENCIA EN  
LA OBRA DE JOHANN WOLFGANG VON  
GOETHE**

**ANNA TERESA MACÍAS GARCÍA**

TESIS DOCTORAL presentada por D<sup>a</sup> Anna Teresa Macías García, realizada bajo la dirección del Catedrático de Filología Alemana DR. D. LUIS ACOSTA GÓMEZ del Departamento de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid

Vº Bº del director

MADRID 2012





## AGRADECIMIENTOS

Gracias de todo corazón al profesor Luis Ángel Acosta Gómez, catedrático de literatura alemana de la Universidad Complutense de Madrid, por acceder a dirigir este trabajo y por su tutela durante la elaboración del mismo. Al Dr. Georg Jäger, profesor emérito de Literatura Alemana en la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich, por su tutela desde noviembre de 2005 hasta 2007, y en 2009 y 2010. A Paquita Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado, catedráticos de filología clásica de la Universidad de Salamanca, por sus valiosas indicaciones sobre los cordófonos en la antigua Grecia y su ayuda en la búsqueda de bibliografía. A la Dra. María Rosa Calvo-Manzano, catedrática numeraria de arpa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, por sus enseñanzas y orientación. Al Dr. Michael Dobstadt, colaborador científico en el Herder-Institut de la Universidad de Leipzig, por sus prácticos consejos y entusiasmo durante toda la realización de este trabajo. Al personal del departamento de música de la Biblioteca Estatal Bávara de Múnich, especialmente a doña Silvia Ludwig. Al Dr. Joachim Seng, director de la biblioteca del Goethe-Haus en Frankfurt am Main. A D<sup>a</sup> Renate Zelle, directora de la biblioteca del Goethe-Museum de Düsseldorf. Al personal del Sophie-Drinker-Institut, en especial a Hanna Bergmann. Al Dr. Peter Larsen, del Eberwein-Archiv. A D. Jürgen Gruß, colaborador científico de la Klassik Stiftung Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv). A la Dra. María Dolores Cuadrado Caparrós por su información sobre Céleste Boucher. Al personal de la biblioteca y el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. A D. Mike Dobek y a D. David Rescher, propietarios de la tienda de arpas *Harfengalerie CAMAC* de Berlín. A D<sup>a</sup> Dorien Blau y a su familia por alojarme en su casa en agosto de 2011, y por el apoyo logístico prestado durante el viaje a Ruhla (Turingia). Al Rvdo. pastor D. Gerd Reuther, párroco de St. Concordia en Ruhla, su amable y espontánea ayuda prestada al facilitarme el acceso al archivo parroquial. A D<sup>a</sup> Marianne Blüm, de la agencia de vajes *Flugbörse Marburg*, por la venta de vuelos económicos durante estos últimos cuatro años. A D<sup>a</sup> Laura Amigot por su ayuda con el análisis de metáforas y unidades fraseológicas. Al Dr. Luis García Iglesias, a la Dra. María Teresa Herrera, a D<sup>a</sup> Carlota Hoffmann y a D<sup>a</sup> Stephanie Wills, de *TextEssenz*, por sus correcciones de estilo.

Gracias igualmente a Sara Checa Gómez y a Nina Simon por el apoyo moral prestado durante todos estos años. A mis padres, Juan Florencio y Carmina, a mis hermanos, Beatriz y Juan, y por supuesto a Amparo por el apoyo prestado, ayuda incondicional y total confianza en este proyecto de investigación. A todos aquellos miembros de mi familia que nos abandonaron durante los cinco años que ha durado la elaboración de esta tesis. Muchas gracias por todo el cariño que me dieron en vida. A la colonia española de Gauting (Múnich), en especial a las familias Márquez y Mellado Alcántara (Martina, Félix y Ángel), quienes han sido mi familia en Gauting.



# ÍNDICE

0. Introducción .....	1
0.1. Hipótesis .....	3
0.2. Objetivos .....	5
0.3. Estado de la cuestión .....	7
0.4. Material empleado y método .....	11
0.5. Estructura del trabajo .....	15
1. El motivo literario y otras figuras .....	17
1.1. J. W. von Goethe y el concepto de motivo literario .....	17
1.2. Evolución y concepto actual de motivo literario .....	26
1.3. Otros conceptos: metonimia, metáfora, símbolo y atributo .....	33
1.3.1. Metonimia .....	33
1.3.2. Metáfora .....	36
1.3.3. Símbolo .....	38
1.3.4. Atributo .....	39
2. J. W. von Goethe y la música .....	41
2.1. Relación de J. W. von Goethe con la música .....	41
2.2. Investigación sobre J. W. von Goethe y la música .....	56
2.3. Investigación sobre los instrumentos musicales en la historia de la literatura .....	61
3. El arpa e instrumentos emparentados en la obra de J. W. von Goethe .....	63
3.1. El arpa .....	63
3.1.1. Desarrollo histórico-musical .....	63
3.1.2. El arpa en el ámbito de expresión alemana durante la época de J. W. von Goethe .....	75

3.1.3. El arpa en la historia de la literatura .....	85
3.1.4. J. W. von Goethe y el arpa .....	111
3.1.4.1. Arpistas vagabundos .....	117
3.1.4.2. Conciertos públicos y concertistas .....	122
• Carolina Longhi .....	128
• Marie-Nicole Simonin-Pollet .....	136
• Dorette Spohr .....	141
• Therese aus dem Winkel .....	148
3.1.4.3. Conciertos privados / <i>Hauskonzerte</i> .....	155
• Céleste Boucher .....	158
• Georg August Zahn .....	166
• Johann Andreas Stumpff .....	169
3.1.5. Presencia del arpa en la obra literaria de J. W. von Goethe .....	176
3.1.5.1. Drama .....	176
3.1.5.2. Lírica .....	178
3.1.5.3. Prosa .....	182
3.1.6. Influencias goetheanas en la presencia del arpa en la literatura .....	194
<b>3.2. El arpa eólica .....</b>	<b>202</b>
3.2.1. Desarrollo histórico-musical .....	204
3.2.2. El arpa eólica en la historia de la literatura .....	220
3.2.3. J. W. von Goethe y el arpa eólica .....	239
3.2.4. Presencia del arpa eólica en la obra literaria de J. W. von Goethe .....	248
3.2.4.1. Drama .....	249
3.2.4.2. Lírica .....	255
3.2.4.3. Prosa .....	259

3.2.5. Influencias goetheanas del arpa eólica en la literatura .....	260
<b>3.3. La lira .....</b>	<b>262</b>
3.3.1. Desarrollo histórico-musical .....	268
3.3.2. La lira en la historia de la literatura .....	280
3.3.3. La lira en la obra no literaria de J. W. von Goethe .....	311
3.3.4. Presencia de la lira en la obra literaria de J. W. von Goethe .....	324
3.3.4.1. Drama .....	324
3.3.4.2. Lírica .....	331
3.3.4.3. Prosa .....	340
3.3.4.4. Obras científicas y filosóficas .....	341
<b>3.4. El psalterio .....</b>	<b>343</b>
3.4.1. Desarrollo histórico-musical .....	343
3.4.2. El psalterio en la historia de la literatura .....	346
3.4.3. El psalterio en la obra no literaria de J. W. von Goethe .....	357
3.4.4. El psalterio en la obra literaria de J. W. von Goethe .....	362
<b>3.5. <i>Saiteninstrument</i> y <i>Saitenspiel</i> .....</b>	<b>370</b>
3.5.1. Concepto musical .....	373
3.5.2. <i>Saiteninstrument</i> y <i>Saitenspiel</i> en la historia de la literatura en lengua alemana .....	375
3.5.3. Goethe y los conceptos <i>Saite</i> , <i>Saiteninstrument</i> y <i>Saitenspiel</i> .....	396
3.5.4. Presencia de <i>Saitenspiel</i> y <i>Saiteninstrument</i> en la obra literaria de Goethe .....	407
3.5.4.1. Drama .....	407

3.5.4.2. Lírica .....	410
3.5.4.3. Prosa .....	415
4. Conclusiones / Schlussbetrachtungen .....	423
5. Zusammenfassung .....	443
6. Bibliografía .....	453
6.1. Obras de referencia .....	453
6.2. Estudios .....	453
6.3. Internet .....	486
6.4. Partituras .....	488
6.5. Discografía .....	495
6.6. Otros medios .....	495

#### **ANEXO I: Canciones para arpa y voz**

##### **con textos de Goethe compuestas en vida del autor ..... I**

I.I. Desarrollo histórico-musical del <i>lied</i> o <i>Vertonung</i> .....	I
I.II J. F. Reichardt: <i>Lieder der Liebe</i> und der <i>Einsamkeit</i> y <i>Goethe's Lieder</i> .....	IX
I.III C. F. Zelter: <i>Der Gott und die Bajadere</i> . <i>Indische Legende</i> .....	XXV
I.IV. Otras canciones de la época de Goethe y del Romanticismo con textos del autor .....	XL

#### **ANEXO II: Óperas de la época de Goethe**

##### **con textos del autor ..... LVII**

II.I. Ópera y <i>Singspiel</i> en la época de Goethe .....	LVII
II.II. Karl Eberwein: <i>Faust</i> .....	LIX
II.III. J. F. Reichardt: <i>Claudine von Villa Bella</i> .....	LXVII

#### **ANEXO III: Clasificación organológica**

##### **de los instrumentos cordófonos ..... LXXIII**

# INTRODUCCIÓN

---





La elaboración de esta tesis doctoral se llevó a cabo en diversas bibliotecas de Alemania y España. Entre las primeras destacan la Bayerische Staatsbibliothek (Biblioteca Estatal Bávara), la Zentralbibliothek de la Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) de Múnich y la biblioteca de la facultad de filología de la LMU, así como la Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Biblioteca Estatal de Berlín). La búsqueda de material se completó en la Goethe-Haus-Bibliothek en Frankfurt am Main, en la biblioteca del Goethe-Museum de Düsseldorf, en la Folkwang Universität der Künste de Essen, en las universidades de Duisburg-Essen y Philipps-Universität de Marburgo, así como en el archivo de la parroquia St. Concordia en Ruhla (Turingia). En España caben mencionar los fondos de la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, de la Universidad de Salamanca, del Goethe-Institut de Madrid y del Real Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad. El presente trabajo ha sido posible gracias a cinco años de investigación en diferentes bibliotecas de España y Alemania. Ha sido parcialmente financiado con una beca DAAD-“La Caixa” en la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich desde octubre de 2005 hasta julio de 2007. La redacción de esta tesis comenzó en octubre de 2007 gracias a una beca de formación de personal universitario concedida por la Junta de Castilla y León en la Universidad de Salamanca. Finalmente pudo concluirse en la Universidad Complutense de Madrid en primavera de 2012 gracias a una beca de Formación de Personal Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia.

Desde finales del siglo XIX, la relación de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) con la música ha sido objeto de estudio de la filología alemana. Este interés se ha mantenido de manera prácticamente ininterrumpida hasta hoy en día. A partir de los años noventa se investigó de manera especial su relación con músicos y compositores de la época. Por otra parte, algunos musicólogos han estudiado de manera tangencial la semántica de los instrumentos musicales en las artes. Existen además algunas investigaciones acerca de la presencia y significado del arpa en la pintura y en la literatura.

Un aspecto, sin embargo, que hasta el momento no parece haber llamado la atención de la filología alemana es la presencia de los instrumentos musicales dentro de la obra literaria de este autor. Esto es notable si se tienen en cuenta sus numerosas obras en las que es posible encontrarlos: el piano en *Die Leiden des jungen Werther*, *Hermann und Dorothea* y *Die Wahlverwandtschaften*, la flauta en *Novelle* y *Die Laune des Verliebten* o el violín en *Die Wahlverwandtschaften* y *Wilhelm Meisters Lehrjahre* son unos

pocos ejemplos. La repetida presencia de instrumentos musicales en la literatura de Goethe no puede ser casual. Muy al contrario, con toda seguridad han de cumplir funciones concretas en la obra literaria de este autor que todavía no han sido investigadas por la filología.

La elección del tema para mi tesis doctoral es fruto de mi formación como germanista, profesora superior de arpa y traductora-intérprete jurada de alemán. Mi admiración por la personalidad de Goethe me llevó a profundizar en su obra literaria, observando en ella la presencia puntual de instrumentos cordófonos emparentados con el arpa: arpa eólica, lira y psalterio. Como ejemplos más destacados se pueden señalar la presencia del arpa en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* y *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* o la del arpa eólica en *Faust I y II*.

En investigaciones anteriores estudié parcialmente la presencia y función del arpa y arpa eólica en la obra de Goethe<sup>1</sup>. El arpa es el instrumento que mejor conozco gracias a mis estudios musicales, mientras que el arpa eólica, curiosísimo artefacto que cayó en desuso, llamó desde siempre mi atención. En este trabajo he ampliado mi investigación sobre ambos instrumentos. Además me ha sido posible cubrir aquí la mayoría de los campos que dejaron sin explorar mis trabajos anteriores, a saber: el estudio de la presencia y función de la lira y el psalterio en la obra de Goethe, así como de los términos *Saitenspiel* y *Saiteninstrument*<sup>2</sup>. Para este trabajo también me propuse identificar *Saitenspiel* y *Saiteninstrument* con instrumentos concretos. Por último se han incluido tres anexos: los dos primeros tratan sobre obras originales para arpa y voz compuestas en la época de Goethe y en el Romanticismo con textos del escritor. El tercero presenta brevemente la clasificación de los cordófonos más aceptada hoy en día dentro de la gran familia de los instrumentos musicales. El tratamiento paralelo de música y literatura en este trabajo tiene como fin la presentación de un contenido comparado entre ambas artes dentro del campo del arpa y de los cordófonos emparentados.

---

<sup>1</sup> Macías García, Anna Teresa: "Arpa y arpa eólica en la obra de Johann Wolfgang von Goethe". En: *Goethezeitportal* (01-07-2007) <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/goethe-harfe\\_macias-garcia.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/goethe-harfe_macias-garcia.pdf)> (01-04-2012).

<sup>2</sup> El vocablo *Saiteninstrument* hace referencia a un instrumento musical cordófono, pero no especifica su tipo. Los cordófonos pueden ser de cuerda pulsada (*Zupfinstrumente*), frotada (*Streichinstrumente*) o percutida (*Tasteninstrumente*). El vocablo *Saitenspiel* designa la acción de tañer o tocar un instrumento de cuerda pulsada o frotada. Como *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* son conceptos muy relacionados entre sí, se estudiarán de manera paralela en este trabajo. Al no existir una traducción exacta de ninguno de ellos en español utilizaré los términos alemanes.

## 0.1. HIPÓTESIS

Para la elaboración de este trabajo se han establecido tres hipótesis:

La primera sostiene que la presencia del arpa y de los cordófonos emparentados con ella (arpa eólica, lira, psalterio y *Saiteninstrument*), lejos de ser casual, responde a funciones concretas en la obra literaria de Goethe. En investigaciones previas se constató que el arpa y el arpa eólica podían actuar como metonimias, al adquirir un significado figurado, o como motivos literarios. Sin embargo, es de suponer que estos instrumentos cumplan en los textos del prolífico escritor la función de otras figuras literarias (símbolos, metáforas...), más allá de su eventual papel como motivos literarios o metonimias. Posiblemente ejerzan además otras funciones diferentes.

Según esta primera hipótesis, el arpa, el arpa eólica, la lira, el psalterio y el denominado *Saiteninstrument* pueden actuar en la obra literaria de Goethe como figuras literarias o desempeñar otros papeles. Si funcionan como figuras literarias o retóricas se transpondrá su significado principal, es decir, el organológico-musical, y adquirirán otro diferente. La segunda hipótesis sostiene por tanto que los cordófonos que nos ocupan pueden obtener un significado transpuesto en los textos, literarios y no literarios (cartas, conversaciones y diarios), de Goethe. En muchas ocasiones sería heredado de la tradición literaria anterior, ya que el escritor podría haber conocido algunos de esos instrumentos sólo a través de sus lecturas. Ello se aplicaría especialmente a la lira y al psalterio, que en el siglo XVIII ya se encontraban en desuso.

El caso del arpa y del arpa eólica es seguramente muy distinto. En el trabajo mencionado en la página 2 pude observar que Goethe conoció a algunos arpistas. Es además probable que en el transcurso de su dilatada vida llegara a escuchar obras musicales basadas en sus textos y en cuya instrumentación estuviera presente algún tipo de arpa. Por tanto, al significado que estos instrumentos habían heredado de la tradición literaria anterior se puede unir la experiencia personal del escritor, dando lugar a un significado propio del arpa y del arpa eólica que en algún caso podría alejarse de las convenciones literarias de la época.

Los conceptos de *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* pueden resultar problemáticos, pues en principio es imposible identificarlos con un instrumento

concreto, y tampoco permiten precisar la organología del mismo (de cuerda frotada o pulsada). *Saiteninstrument* designa un cordófono, mientras que *Saitenspiel* indica la acción de tañer o tocar uno. La tercera hipótesis planteada en este trabajo sostiene que Goethe, como maestro de la lengua alemana, no utilizó al azar estos vocablos. Con toda seguridad era consciente del vacío semántico que contienen las palabras *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* y lo aprovechó para alcanzar sus objetivos dentro del texto literario. Dicha vaguedad semántica, sin embargo, no debería impedir la identificación de las diversas funciones y significados que ambos vocablos adquieren en su obra literaria. Al igual que con el arpa, el arpa eólica, la lira y el psalterio, cabe la posibilidad de que *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* funcionen en la obra de Goethe como figuras literarias o incluso desempeñen un papel diferente.

## 0.2. OBJETIVOS

Considerando todo lo ya expuesto, se han planteado tres objetivos para el presente trabajo. El primero se propone la constatación de la presencia y función del arpa e instrumentos emparentados con ella (es decir, arpa eólica, lira y psalterio) en la obra literaria de Goethe, así como la de los conceptos *Saiteninstrument* y *Saitenspiel*. Para alcanzar este primer objetivo se procederá a un análisis exhaustivo de la presencia y función de los cordófonos mencionados en la obra literaria del escritor. A tal fin se estudiarán históricamente y se intentará determinar hasta qué punto los conoció Goethe: ello permitirá averiguar si el autor tuvo algún tipo de relación con ellos durante su vida más allá de sus amplios conocimientos de la literatura universal. Dicho aspecto será de gran ayuda a la hora de analizar el significado personal que pudieron tener en su literatura: el estudio comparado de los aspectos musicológicos y literarios de los cordófonos que interesan para el presente trabajo permitirá determinar su posible función y significado en la obra de Goethe.

El segundo objetivo de este trabajo plantea la identificación del tipo de arpa que el autor conoció a lo largo de su vida. Esta cuestión, que podría parecer sencilla en un principio, se revela bastante más complicada si tenemos en cuenta que durante la época de Goethe convivían en el ámbito de expresión en lengua alemana (Alemania, Austria, Suiza, Pomerania, Silesia y Bohemia) muy diversos tipos de arpas. La más sencilla era el arpa diatónica<sup>3</sup>, que solamente constaba de una fila de cuerdas.

---

<sup>3</sup> Este término se puede confundir con el arpa diatónica del Renacimiento si no se tiene en cuenta su denominación alemana, que es *Davidsharfe*. El léxico especializado del arpa, tanto en alemán como en español, es amplio y complicado, pues las numerosas partes del instrumento y su complejo mecanismo interno exigen una rica terminología. La traducción de algunos términos del alemán al español puede resultar problemática por la ausencia de equivalencias en esta última lengua. Esto se debe sin duda a que la fabricación de arpas en España cesó en el siglo XVIII, y en cambio Alemania continuó su larga tradición de luthería arpística. Para este trabajo se utilizará en la medida de lo posible terminología española, y sólo en casos extremos se recurrirá a la lengua alemana. Para más información sobre la terminología del arpa en alemán y su traducción al español consúltase Macías García, Anna Teresa: "Fachsprache Doppelpedalharfe: Vorschläge für die Übersetzung Deutsch-Spanisch". En: *La linterna del traductor* 1, julio 2009, pp. 43-53: <http://www.lalinternadeltraductor.org> (01-04-2012). El artículo se puede consultar en español en [http://www.asetrad.org/PDFs/MACIASARPAasetrad\\_rev.pdf](http://www.asetrad.org/PDFs/MACIASARPAasetrad_rev.pdf) (01-04-2012).

De gran popularidad gozó el arpa de ganchos, y en menor medida el arpa de pedal de movimiento simple<sup>4</sup>; veintiún años antes de la muerte de Goethe se patentó el arpa de pedal de movimiento doble<sup>5</sup>. Todo esto permite suponer que la organología y sonido de las arpas que conociera el autor a lo largo de su vida forjaran en él una impresión concreta. Además es posible que a lo largo de su vida Goethe escuchara uno o incluso varios tipos de arpas en conciertos, audiciones privadas, en la calle de mano de músicos callejeros, etc. Por esta razón se han buscado referencias al arpa y a arpistas de la época en su obra no literaria (cartas, conversaciones y diarios), haciendo una clara diferenciación entre los conciertos públicos, conciertos privados y los encuentros del autor con arpistas vagabundos. Dichas experiencias en la vida real sin duda influirían en la función y significado que tiene el arpa en la obra literaria de Goethe.

El tercer objetivo de este trabajo se plantea la identificación, en la medida de lo posible, de los términos *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* con uno o varios instrumentos cordófonos de la época. Ya se ha mencionado la dificultad semántica que ofrecen al lector. Este fenómeno no debió escapársele a Goethe, quien dominaba magistralmente su lengua materna y sin duda era consciente de la vaguedad implícita en ambos vocablos. Es lógico pensar, pues, que los utilizara con una intención concreta e incluso los identificara con uno o varios instrumentos cordófonos. Este tercer objetivo del trabajo se llevará a cabo mediante un análisis textual exhaustivo de su obra no literaria para intentar obtener alguna pista sobre el uso que hacía el autor de estos términos en su vida cotidiana. Dichos datos pueden ser importantes para analizar la presencia y función de *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* en la obra literaria de Goethe e identificarlos con instrumentos cordófonos concretos.

---

<sup>4</sup> “Arpa de ganchos” se entiende aquí como *Hakenharfe* (también llamada *Manualharfe*), y no como “arpa irlandesa” o *keltische Harfe*. “Arpa de pedal de movimiento simple” se traduce al alemán como *Einzelpedalharfe*.

<sup>5</sup> *Doppelpedalharfe* en alemán.

### 0.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Ya se ha mencionado que la relación de Goethe con la música ha sido objeto de estudio de la filología alemana desde el siglo XIX<sup>6</sup>. Dicho interés se ha mantenido hasta hoy en día: germanistas de renombre como Dieter Borchmeyer o Claus Canisius continúan publicando interesantísimos trabajos<sup>7</sup>. Además, desde comienzos de los años noventa se ha investigado de manera especial la relación de Goethe con músicos y compositores de su época, por ejemplo Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn-Bartholdy o Wolfgang Amadeus Mozart. Algunos musicólogos alemanes han estudiado de manera tangencial el significado de los instrumentos musicales en el arte, por ejemplo Schneider (1951)<sup>8</sup> o Scherliess (1974)<sup>9</sup>. Walter Salmen, por otra parte, ha publicado algunas investigaciones acerca del arpa en la pintura y en la literatura<sup>10</sup>.

Un aspecto, sin embargo, que apenas ha llamado la atención de la filología alemana es la presencia de los instrumentos musicales dentro de la obra literaria de Goethe. Fischer (1929)<sup>11</sup> no aporta información relevante para este trabajo. Las únicas excepciones de las que se tiene conocimiento en este trabajo son Dill (1987)<sup>12</sup>, quien en su *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan* analiza brevemente la función y significado de los instrumentos que aparecen en esta colección de poemas, y el *Goethe-*

---

<sup>6</sup> Destaca Friedlaender, Max: *Goethe und die Musik*. Weimar / Leipzig, Verlag der Goethe Gesellschaft / Insel 1916. A partir de aquí las citas bibliográficas de obras impresas se indicarán de manera abreviada cuando ya se haya citado la obra de manera completa: apellido(s) del autor o de los autores, seguido del año de publicación y, en caso necesario, del número de página(s) separada(s) por una coma. Ejemplo: Friedlaender (1916), 1.

<sup>7</sup> Borchmeyer, Dieter: *Goethe, Mozart und die Zauberflöte*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1994; Borchmeyer, Dieter (ed.): *Goethe im Gegenlicht. Kunst, Musik, Religion, Philosophie, Natur, Politik*. Heidelberg, Palatina 2000; Canisius, Claus: *Goethe und die Musik*. München, Piper 1998.

<sup>8</sup> Schneider, Marius: "Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik". En: *Die Musikforschung* IV (1). Kassel, Bärenreiter 1951, pp. 113-144.

<sup>9</sup> Scherliess, Volker: "Notizen zur musikalischen Ikonographie (I). Gestimmte Instrumente als Harmonie-Allegorie". En: *Analecta Musicologica* 14. Colonia, Arno Volk 1974, pp. 1-16.

<sup>10</sup> Véase entre otros: Salmen, Walter: "Lieder zur Harfe im Zeitalter Goethes – Lieder à la harpe au temps de Goethe – Songs to the harp in the time of Goethe". En: *HARPA* 5 (1) 1992, pp. 44-49; Salmen, Walter: "Harfenmädchen (Harpeuses errantes – harp girls, travelling female harp players)". En: *HARPA* 19, 1995, pp. 19-25; Salmen, Walter: *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*. Hildesheim, Olms 2006.

<sup>11</sup> Fischer, Paul: *Goethe-Wortschatz. Ein sprachgeschichtliches Wörterbuch zu Goethes sämtlichen Werken*. Leipzig, Rohmkopf 1929.

<sup>12</sup> Dill, Christa: *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan*. Tübingen, Niemeyer 1987.



*Wörterbuch* (1978ss.)<sup>13</sup>. Merkner *et al.* (1966)<sup>14</sup> incluyen instrumentos musicales en las entradas del *Wörterbuch zu Goethes Werther*, pero solamente indica su presencia en *Die Leiden des jungen Werther*. No existen trabajos específicos que traten sobre la presencia y función del arpa en la obra de Goethe.

Hammerstein (1985)<sup>15</sup> y Fermín-Caballero (2004)<sup>16</sup>, entre otros, tienen en cuenta la simbología del arpa en las Bellas Artes. Este último lo hace desde un punto de vista psicoanalítico en un trabajo sin precedentes, e incluye no sólo pinturas, sino también ilustraciones, esculturas y hasta el film de Federico Fellini *Prova d' orchestra* (1979). La presencia del arpa en la literatura en lengua alemana ha sido estudiada en profundidad por especialistas en la Edad Media: de modo parcial por Zingel (1957)<sup>17</sup>, y mucho más sistemáticamente por Kästner (1981)<sup>18</sup> y Martin van Schaik en diversas publicaciones<sup>19</sup>. Existen otros trabajos que mencionan la función del arpa en obras literarias de la Edad Media tardía y Renacimiento, por ejemplo Möller (1982)<sup>20</sup>, pero ninguno se centra en la presencia del arpa en la historia de la literatura universal. Sólo Kalusche (1986)<sup>21</sup> estudia de manera simultánea, aunque a veces poco sistemática, la presencia del arpa en la literatura occidental y en las demás artes.

---

<sup>13</sup> Esta monumental obra está dividida en varios volúmenes y todavía sigue en proceso de elaboración. El último volumen del que se tiene conocimiento en este trabajo se publicó en 2011, pero es de esperar que en los próximos años aparezcan más volúmenes hasta completar el alfabeto completo. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *et al.* (eds.): *Goethe-Wörterbuch*. Stuttgart, Kohlhammer 1978ss.

<sup>14</sup> Merkner, Erna *et al.*: *Wörterbuch zu Goethes Werther*. Berlín, Akademie-Verlag 1966.

<sup>15</sup> Hammerstein, Reinhold: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. München, Francke 1985.

<sup>16</sup> Fermín-Caballero, Domingo: *Vicissitudini dell'arpa quale simbolo proiettivo dell'attività onirica*. Mestre / Venecia, Pergamon Opera 2004.

<sup>17</sup> Zingel, Hans Joachim: "Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut". En: *Die Musikforschung* X (1). Bärenreiter, Kassel 1957, pp. 39-48.

<sup>18</sup> Kästner, Hannes: *Harfe und Schwert: der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg*. Tübingen, Niemeyer 1981.

<sup>19</sup> van Schaik, Martin: "Appendix Musik. Musik, Aufführungspraxis und Instrumente im Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg". En: Okken, Lambertus: *Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg* 2. Amsterdam, Rodopi 1985, pp. 164-224 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 58); van Schaik, Martin: "Die gesellschaftliche Funktion der Harfe in der deutschen Literatur des Mittelalters". En: Heidrun Rosenzweig (ed.): *Historische Harfen: Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*. Basilea, Musik-Akademie 1991, pp. 9-23; van Schaik, Martin: *The harp in the Middle Ages: the symbolism of a musical instrument*. Amsterdam, Rodopi 1992.

<sup>20</sup> Möller, Dietlind: *Untersuchungen zur Symbolik der Musikinstrumente im Narrenschiff*. Regensburg, Bosse 1982.

<sup>21</sup> Kalusche, Bernd: *Harfenbedeutungen: ideale, ästhetische und reale Funktionen eines Musikinstrumentes in der abendländischen Kunst; eine Bedeutungsgeschichte*. Frankfurt am Main, Lang 1986.

El arpa eólica en la literatura ha sido objeto de numerosos estudios en el ámbito anglosajón a partir de Brown y Boyle (1970)<sup>22</sup>, entre los que destacan Anderson (1974)<sup>23</sup>, Bidney (1985)<sup>24</sup>, Matlak (2003)<sup>25</sup> y Bernstein (2005)<sup>26</sup> entre otros. Éstos se centran primordialmente en la presencia del arpa eólica en la literatura inglesa y americana de los siglos XVIII y XIX. Una publicación precedente a Brown y Boyle (1970) es von Erhardt-Siebold (1932)<sup>27</sup>, que trata sobre el arpa eólica en la literatura romántica inglesa. Crichton (1980)<sup>28</sup> es un interesantísimo artículo sobre la influencia que ejerció la obra de Goethe en *An eine Äolsharfe*, de Eduard Mörike. Langen (1966)<sup>29</sup> analiza en un trabajo sin precedentes la simbología del arpa eólica en la literatura alemana. Hasta la fecha, la investigación más completa en lengua alemana respecto al arpa eólica y su función en la literatura y música es la monumental obra de Windisch-Laube (2004)<sup>30</sup>. Emrich (1978)<sup>31</sup>, Zumbroich (1981)<sup>32</sup> y Busch-Salmen *et al.* (1998)<sup>33</sup>, entre otros, mencionan brevemente la presencia del arpa eólica en la obra de Goethe. Sin embargo, la mayoría de las publicaciones en lengua alemana se centra en el poema *An eine Äolsharfe*, de Eduard Mörike. Sirvan como ejemplos Thiele (1957/1958)<sup>34</sup>, Barnouw (1971)<sup>35</sup>, Miyashita (1971)<sup>36</sup>, Liewerscheidt (1995)<sup>37</sup> o Braungart (1999)<sup>38</sup>.

<sup>22</sup> Brown, Andrew y Boyle, Nicholas: *The Aeolian harp in European literature, 1591-1892*. Duxford / Cambridge, Bois de Boulogne 1970.

<sup>23</sup> Anderson, Erland: *Harmonious Madness: A Study of Musical Metaphors in the Poetry of Coleridge, Shelley and Keats*. Ann Arbor / Michigan, University Microfilms 1974.

<sup>24</sup> Bidney, Martin: "The Aeolian Harp reconsidered. Music of Unfulfilled Longing in Tjutchev, Mörike, Thoreau, and Others". En: *Comparative Literature Studies* 22 (1985), pp. 329-343.

<sup>25</sup> Matlak, Richard E.: "Swift's Aeolists and Coleridge's 'Eolian Harp': Another Challenge for Romantic Historiography". En: Hermann J. Real y Helgard Stöver-Leidig (eds.): *Reading Swift: Papers from The Fourth Münster Symposium on Jonathan Swift*. Múnich, Fink 2003, pp. 419-430.

<sup>26</sup> Bernstein, Susan: "On Music Framed: The Eolian Harp in Romantic Writing". En: Phyllis Weliver (ed.): *The Figure of Music in Nineteenth-Century British Poetry*. Aldershot, Ashgate 2005, pp. 70-84.

<sup>27</sup> von Ehrhardt-Siebold, Erika: "Some Inventions of the Pre-Romantic Period and their Influence upon Literature". En: *Englische Studien* 66 (3), 1932, pp. 347-363.

<sup>28</sup> Crichton, Mary: "A Goethean Echo in Mörike's *An eine Äolsharfe*". En: *Seminar* 16 (1) 1980, pp. 170-180.

<sup>29</sup> Langen, August: "Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung. Zum 70. Geburtstag von J. Müller-Blattau". En: Christoph-Hellmut Mahling (ed.): *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*. Bärenreiter, Kassel 1966, vol. 1, pp. 160-191.

<sup>30</sup> Windisch-Laube, Walter: *Einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel: zum Sinn-Bild der Äolsharfe in Texten und Tönen seit dem 18. Jahrhundert*. Maguncia, Are-Musik 2004.

<sup>31</sup> Emrich, Wilhelm: *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*. Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1978 (4ª ed.).

<sup>32</sup> Zumbroich, Eberhard Maria: "Die Musik des Unberührten. Eine Einführung mit Klangdemonstration in *Der Äolsharfe Laut*". En: *Beiträge zur schwäbischen Literatur- und Geistesgeschichte und Mitteilungen des Justinus-Kerner-Vereins* 1 (1981), pp. 107-112.

<sup>33</sup> Busch-Salmen, Gabriele *et al.*: *Der Weimarer Musenhof. Musik und Tanz. Gartenkunst. Geselligkeit. Malerei*. Stuttgart, Metzler 1998.

<sup>34</sup> Thiele, Herbert: "An eine Äolsharfe. Zu dem Gedicht von Eduard Mörike". En:

Existen pocas publicaciones de orientación filológica sobre la lira. Se han realizado interesantes trabajos acerca de la lira en la literatura francesa del siglo XIX, destacando Cohn (1999)<sup>39</sup> y Tibi (2003)<sup>40</sup>. Respecto a su presencia en la literatura en lengua alemana, Potempa (1968)<sup>41</sup> estudia la lira en la obra de Thomas Mann. Para la elaboración de esta tesis no se han encontrado publicaciones sobre el psalterio (*Psalter*) ni sobre *Saiteninstrument* o *Saitenspiel* en la literatura universal.

Hasta la fecha no tenemos conocimiento de ningún trabajo de investigación que estudie de manera exclusiva la presencia y función del arpa y cordófonos emparentados en la obra literaria de Goethe. Este hecho revela una carencia en la filología alemana y evidencia la existencia de un hueco que es necesario cubrir para comprender mejor los textos del escritor. Con ello podría abrirse una nueva vía de investigación que analizaría de manera sistemática la presencia de los instrumentos musicales en la literatura en lengua alemana.

---

*Wirkendes Wort* 8 (1957 / 1958), pp. 109-112.

<sup>35</sup> Barnouw, Dagmar: *Entzückte Anschauung. Sprache und Realität in der Lyrik Eduard Mörikes*. München, Fink 1971.

<sup>36</sup> Miyashita, Kenzo: *Mörikes Verhältnis zu seinen Zeitgenossen*. Berna y Frankfurt am Main, Lang & Cie. AG 1971.

<sup>37</sup> Liewerscheidt, Dieter: "'An eine Äolsharfe' – Mörikes poetologische Inszenierung". En: *Wirkendes Wort* 45 (1) 1995, pp. 1-8.

<sup>38</sup> Braungart, Georg: "Poetische 'Heiligenpflege': Jenseitskontakte und Trauerarbeit in 'An eine Äolsharfe'". En: Mathias Mayer (ed.): *Gedichte von Eduard Mörike*. Stuttgart, Reclam 1999, pp. 103-129.

<sup>39</sup> Cohn, Danièle: *La lyre d'Orphée*. París, Flammarion 1999.

<sup>40</sup> Tibi, Laurence: *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*. París, Honoré Champion 2003.

<sup>41</sup> Potempa, Georg: *Bogen und Leier, eine Symbolfigur bei Thomas Mann*. Oldenburg, Holzberg 1968.

## 0.4. MATERIAL EMPLEADO Y MÉTODO

El primer paso para la elaboración de este trabajo será catalogar la presencia del arpa, arpa eólica, lira, psalterio, *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* en la obra literaria y no literaria de Goethe. Con el fin de que esta búsqueda resulte completa se registrarán también la presencia de arpistas, personajes literarios y figuras mitológicas relacionados en estos instrumentos. Esta labor sería imposible sin una edición digital: para este trabajo se ha recurrido a la edición digital en CD ROM<sup>42</sup> elaborada por *Digitale Bibliothek*, pues es la más completa a día de hoy. Ésta constituirá la primera obra de referencia.

Tras la catalogación se cotejarán todas las citas extraídas con la obra completa de Goethe en edición impresa con el fin de evitar cualquier error. La elegida es la de Frankfurt (*Frankfurter Ausgabe*<sup>43</sup>, abreviatura: FA), ya que es la más reciente (data de 1985) y comprende toda la obra literaria y no literaria del autor. La correspondencia de Goethe está enumerada de manera distinta según la edición. No obstante, como muchos filólogos utilizan todavía la edición de Weimar (*Weimarer Ausgabe*<sup>44</sup>, abreviatura: WA), se añadirá la numeración correspondiente en nota a pie de página. Solamente cuando sea estrictamente necesario recurriremos a otras ediciones anteriores a la de Frankfurt, pues no todas tienen la misma extensión ni recogen la obra de Goethe al completo. Éstas incluyen la de Hamburgo (*Hamburger Ausgabe*<sup>45</sup> o HA, 1948ss.), la de Berlín (*Berliner Ausgabe*<sup>46</sup> o BA, 1984ss.) y la ya citada de Weimar (1891).

Para poder alcanzar los objetivos mencionados se llevarán a cabo los siguientes pasos:

---

<sup>42</sup> Digitale Bibliothek (ed.): *Johann Wolfgang Goethe. Briefe – Tagebücher – Gespräche*. Berlín 2000, vol. 10 (2ª ed.); Digitale Bibliothek (ed.): *Johann Wolfgang Goethe. Werke*. Berlín, Digitale Bibliothek 2003, vol. 4. La obra completa de J. W. von Goethe en CD ROM ha sido editada por *Digitale Bibliothek* y está dividida en dos CDs.

<sup>43</sup> Apel, Friedmar *et al.* (eds.): *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1985ss. A partir de aquí se utilizará para esta edición la forma abreviada Apel *et al.* (1985ss.), seguida del volumen y número de página correspondientes.

<sup>44</sup> VV. AA.: *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*. Weimar, Böhlau 1891.

<sup>45</sup> von Einem, Herbert y Truntz, Erich (eds.): *Goethes Werke*. Hamburgo, Christian Wegner 1948ss.

<sup>46</sup> Seidel, Siegfried (ed.): *Goethe. Berliner Ausgabe*. Berlín y Weimar, Aufbau-Verlag 1984ss.

- Búsqueda y catalogación, con ayuda de la edición en CD ROM de *Digitale Bibliothek*, de todas las citas en la obra literaria de Goethe en las que aparezcan el arpa, el arpa eólica, la lira, el psalterio y los términos *Saiteninstrument* y *Saitenspiel*.
- Búsqueda y catalogación de todas las citas en la obra no literaria de Goethe (cartas, diarios y conversaciones) donde se mencionen dichos instrumentos y a aquellas personas relacionadas con ellos (arpistas y figuras literarias, bíblicas o mitológicas). Esto será de gran ayuda para determinar el papel que desempeñaron el arpa y el arpa eólica en la vida del autor, pues se encontraban en uso durante la época de Goethe. El psalterio y la lira ya habían dejado de existir siglos atrás. *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* son términos casi exclusivos del lenguaje literario.
- Teniendo en cuenta el punto anterior se ampliará la búsqueda de instrumentos musicales a todas las grafías y variantes cultas posibles, ya que la ortografía de la lengua alemana no se unificó hasta bastante después de la muerte de Goethe. El ámbito de expresión en lengua alemana nunca contó con una única academia de la lengua, en consecuencia la ortografía fue bastante libre hasta la segunda mitad del siglo XIX<sup>47</sup>. Así, para el arpa eólica se buscarán las variantes *Äolsharfe*, *Aeolsharfe*, *Äolusharfe* y *Windharfe*. El arpa admite las grafías *Harfe*, *Harf*, *Harffe*, *Harpfe* y *Harpffe*. Para la lira se recurrirá a las variantes *Leier*, *Leyer* y *Lyra*. El psalterio admite *Psalter* y *Psalterium*. Finalmente se buscarán *Saite*, *Sayte*, *Saiteninstrument*, *Sayteninstrument*, *Saitenspiel* y *Saytenspiel*, así como sus respectivos compuestos (*Leierton*, *Harfenklang*...) y derivados (*harfenieren*, *leiern*...) para obtener resultados más completos.
- Una vez realizado este trabajo de búsqueda y catalogación se consultarán los estudios y publicaciones disponibles sobre los instrumentos musicales en la literatura universal, y especialmente en lengua alemana. Esto permitirá valorar hasta qué punto el arpa e

---

<sup>47</sup> Tras la fundación del Imperio alemán en 1781 se hicieron necesarias normas ortográficas y gramaticales que unificaran la lengua alemana. En enero de 1876 tuvo lugar en Berlín la primera Conferencia Ortográfica (*I. Orthographische Konferenz*). Su objetivo era consensuar una ortografía unitaria en el ámbito de expresión en lengua alemana. Más éxito tuvo, sin embargo, el diccionario ortográfico de Konrad Duden *Vollständiges Wörterbuch der deutschen Sprache* (1880). Este trabajo consiguió por fin unificar la ortografía de la lengua alemana.

instrumentos emparentados que aparecen en la obra de Goethe están influidas por la tradición literaria anterior. Dicho aspecto será esencial para poder apreciar las aportaciones personales del autor a la semántica de estos instrumentos en la literatura.

Con las catalogaciones realizadas elaboraremos pequeñas bases de datos para el estudio y análisis del arpa e instrumentos emparentados. En cuanto a las ediciones digitales, está claro que tan sólo facilitan las búsquedas textuales. En ningún momento pueden sustituir el análisis filológico y la interpretación de los textos con los que se trabaja. Eso es responsabilidad exclusiva del filólogo, quien deberá apoyarse en todos los estudios y publicaciones que estén a su alcance, y sobre todo en la lógica y en el sentido común. El tema de este trabajo presenta numerosos aspectos interdisciplinarios que exigirán la consulta de obras enmarcadas no sólo dentro de la filología alemana, la teoría de la literatura o la etimología, sino también dentro de otras ramas del conocimiento relacionadas: etnomusicología, historia del arte, música práctica, ciencias de la traducción...

Durante la revisión bibliográfica realizada en investigaciones anteriores hemos detectado una gran cantidad de errores e imprecisiones conceptuales que se intentará subsanar. Dicha labor se llevará a cabo de manera más completa y profunda en este trabajo. La búsqueda de información sobre arpistas que conocieron a Goethe se muestra especialmente dificultosa porque, aunque en su día fueron muy conocidos, la mayoría ha caído en el olvido más absoluto. Casi ninguno de ellos aparece en las enciclopedias musicales actuales, ni siquiera en las más actuales y completas (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>48</sup>, edición de 2001, y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>49</sup>, edición de 2005). Esto obliga a recabar información en otras fuentes de distinta naturaleza.

La mayoría de los arpistas que conoció Goethe no dejaron escritos propios o composiciones, así que hay que remitirse a otras fuentes de la época. Se han consultado las dos revistas musicales más importantes de la época en Alemania: la *Allgemeine Musikalische Zeitung*<sup>50</sup> y la *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*<sup>51</sup>. De especial interés resulta la primera por

---

<sup>48</sup> Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres / Nueva York: Macmillan Publishers Ltd / Grove's Dictionaries Inc., 2001 (2ª ed.).

<sup>49</sup> Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel / Stuttgart, Bärenreiter / Metzler 2005 (2ª ed.).

<sup>50</sup> Rochlitz, Friedrich et al. (eds.): *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1799-1849. A partir de aquí se utilizará la forma abreviada AMZ.

<sup>51</sup> Marx, A. B. (ed.): *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*. Berlín, Schlesinger 1824-1830. A partir de aquí se usará las siglas BAMZ.

ser la de mayor antigüedad. La búsqueda de información sobre estos arpistas hoy desconocidos se extendió desde 1799 (fecha de su primera publicación) hasta 1833. Asimismo he recurrido a otras revistas de la época: *Journal des Luxus und der Moden*<sup>52</sup>, *Musen-Almanach*<sup>53</sup> (editado por Friedrich von Schiller) y *Musikalisches Wochenblatt*<sup>54</sup>.

También supuso un gran desafío para este trabajo el uso de los recursos digitales necesarios para la elaboración del mismo: la *Digitale Bibliothek*, búsqueda de información y bibliografía en bancos de datos (BDSL Online, ZDB, DBIS, Journals@UrMEL), catálogos virtuales (KVK, bibliotecas estatales de Berlín y Múnich, etc.), e-books (*Deutsches Wörterbuch*, *Notker Labeo-Psalmenkommentar*), proyectos de investigación en Internet (Goethezeitportal, Eberwein Archiv...), así como diversas digitalizaciones<sup>55</sup>. Todo ello ha sido necesario para localizar, catalogar e interpretar la presencia de los instrumentos musicales en la obra literaria y no literaria de Goethe. Sin todas estas herramientas, la ubicación e interpretación de los instrumentos habría resultado mucho más larga y bastante menos completa. Hemos consultado además la escasa música impresa y discografía relacionadas con el tema del trabajo a las que ha sido posible acceder.

---

<sup>52</sup> Bertuch, Friedrich Justin (ed.): *Journal des Luxus und der Moden*. Weimar, 1787-1812. Esta revista ha sido digitalizada en los últimos años gracias a los esfuerzos de la *Deutsche Forschungsgemeinschaft*, *Klassikstiftung Weimar* y la *Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena*. Se puede consultar en la siguiente URL: <http://zs.thulb.uni-jena.de/content/main/journals/jlm.xml> (01-04-2012).

<sup>53</sup> Esta revista está parcialmente digitalizada gracias a los esfuerzos de la *Theodor-Springmann-Stiftung*, y es de esperar que se complete en los próximos años. Consúltase el portal *Musenalm. Bibliographie deutscher Almanache (1770-1870)* en la URL: <http://www.musenalm.de> (01-04-2012). De especial interés aquí, no obstante, serán dos volúmenes: von Schiller, Friedrich (ed.): *Musen-Almanach für das Jahr 1796*. Neustrelitz, Michaelis 1795; von Schiller, Friedrich (ed.): *Musen-Almanach für das Jahr 1798*. Tübingen, Cotta 1797.

<sup>54</sup> No se debe confundir esta revista con su homónima de la época guillermina, que se publicó en Leipzig de 1870 a 1910. El *Musikalisches Wochenblatt* consultado aquí es anterior y se editaba en Berlín. De especial interés para este trabajo son dos números: Kunzen, F. L. Ae. (ed.): *Musikalisches Wochenblatt*, 1. Heft, II. Stück. Berlín 1793; Kunzen, F. L. Ae. (ed.): *Musikalisches Wochenblatt*, 1. Heft, III. Stück. Berlín, 1793.

<sup>55</sup> Sirva como ejemplo *Retrospektive Digitalisierung wissenschaftlicher Rezensionenorgane und Literaturzeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum*. En: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufklaerung/index.htm> (01-04-2012).

## 0.5. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Se pretende estructurar este trabajo de la manera más lógica posible, presentándolo con una introducción para después sentar los conceptos teóricos del mismo. 0. *Introducción* expuso las hipótesis y los objetivos planteados, así como el estado de la cuestión y el material y método utilizados. 1. *El motivo literario* presenta la evolución de este concepto desde sus orígenes hasta hoy en día, prestando especial atención al pensamiento de Goethe. Se han incluido además breves definiciones explicativas de metonimia, sinécdoque, metáfora, símbolo y atributo para poder diferenciar más claramente las funciones de los instrumentos que se estudiarán más tarde. 2. *J. W. von Goethe y la música* ofrece la segunda base conceptual de este trabajo. Analiza la relación del autor con la música, así como su concepción personal de la misma.

Ambos fundamentos conceptuales se aplicarán a cada uno de los instrumentos musicales tratados en este trabajo dentro del capítulo 3. *El arpa e instrumentos emparentados en la obra de J. W. von Goethe*. Se dedicará un apartado dedicado a cada instrumento, resultando de la siguiente manera: 3.1. *El arpa*, 3.2. *El arpa eólica*, 3.3. *La lira*, 3.4. *El psalterio* y finalmente 3.5. *Saiteninstrument y Saitenspiel*. La estructura y procedimiento de estudio para cada instrumento musical son idénticos: en primer lugar se presentará el concepto histórico-organológico de cada instrumento, así como su evolución en Occidente. A continuación analizaremos su presencia en la historia de la literatura europea, prestando especial atención a la lengua alemana. Ello permitirá aclarar distintas funciones y significados de estos instrumentos, lo que proporcionará un valioso contexto para su interpretación dentro de la obra de Goethe.

Una vez realizados estos pasos se investigará de manera cronológica la presencia de cada uno de los cordófonos en la obra no literaria de Goethe, lo que servirá para constatar hasta qué punto conoció el autor los instrumentos citados y a personas que los tocaban. Con eso obtendremos información importante acerca de la idea que Goethe tenía de los mismos. Sólo entonces se analizarán la presencia y función de los cordófonos mencionados en la obra literaria del autor. Para alcanzar una mayor claridad dividiremos cada apartado correspondiente según los tres géneros literarios tradicionales: drama (teatro), lírica y prosa, añadiendo además, cuando proceda, sus escritos científicos y filosóficos. Se consultará la bibliografía existente para contrastar diferentes



interpretaciones. También se reflejarán las de la autora de este trabajo, sin que aspiren a ser definitivas. 4. *Conclusiones* incluirá las conclusiones de este trabajo, así como los objetivos alcanzados y las posibles líneas de investigación relacionadas con el tema. 5. *Bibliografía* recogerá las obras de referencia, estudios, publicaciones, recursos de Internet y discografía consultados.

Por último se añadirán tres breves anexos con planteamiento puramente musicológico, que pueden resultar interesantes para germanistas, arpistas e historiadores de la música. *Anexo I: Canciones para arpa y voz con textos de Goethe compuestas en vida del autor* incluirá aquellas canciones (lieder o *Vertonungen*) de la época de Goethe para arpa y voz cuyos originales se han podido consultar para la elaboración de este trabajo. De cada uno de ellos realizaremos un breve análisis musical y una descripción somera. De especial interés resultan *Der Gott und die Bajadere* (1797), de Carl Friedrich Zelter y tres obras de Johann Friedrich Reichardt para arpa o piano: *Lieder der Liebe und der Einsamkeit* (1798), *Sehnsucht* (1809) y *Aus dem Vorspiel "Was wir bringen"* (id.). Como colofón incluiremos una lista de lieder originales para arpa y voz de la época de Goethe y del Romanticismo con textos de diferentes autores.

El segundo anexo lleva por título *Anexo II: Óperas de la época de Goethe con textos del autor* y tratará sobre aquellas óperas de la época de Goethe con textos del autor en las que esté presente el arpa. Analizaremos la escena de la luna llena (*Mondscheinszene*) en *Claudine von Villa Bella* (1789) y el melodrama *Faust* de Karl Eberwein (aprox. 1816). *Anexo III: Clasificación organológica de los instrumentos cordófonos*. Aquí se incluirá una breve clasificación de los instrumentos cordófonos según Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs, pues es la que más se utiliza en la actualidad.

# **EL MOTIVO LITERARIO Y OTRAS FIGURAS**

---



## 1. EL MOTIVO LITERARIO Y OTRAS FIGURAS

Julius Petersen (1878-1941) plasmó en su obra *Die Wissenschaft von der Dichtung* (1939) la siguiente afirmación: "Das Motiv ist der meist gebrauchte und deshalb unklarste Begriff, der bei der Analyse sich einstellt. Kaum ein anderes Wort wird so unmotiviert zur Anwendung gebracht"<sup>56</sup>.

El complicado concepto de motivo literario ha ocupado a la filología alemana desde el siglo XIX. Desde las primeras investigaciones en este campo hasta la actualidad se han propuesto numerosas definiciones que han encontrado más o menos consenso entre los estudiosos de la materia. Los estudios llevados a cabo en Francia o Inglaterra han seguido trayectorias diferentes a los realizados en Alemania, Austria o Suiza. Así, en el ámbito de expresión en lengua alemana se han aceptado los trabajos de Elisabeth Frenzel (1915-...) de manera prácticamente consensuada casi sin excepción.

Es evidente que el concepto de motivo literario ha sufrido una gran evolución desde sus orígenes hasta hoy. Mölk (1992) señala a Goethe como el autor que por primera vez utilizó el vocablo *Motiv* en un contexto literario<sup>57</sup>. Hasta entonces sólo se había empleado en los campos de la música y la pintura. A partir de 1795, el autor se sirvió de este concepto para designar la organización o ciertos aspectos vertebradores de la obra literaria.

Con Goethe se inició una discusión sobre la naturaleza y definición del motivo literario que todavía no se ha resuelto. El concepto actual más utilizado en el ámbito de expresión en lengua alemana se aleja notablemente de los escritos originarios que dejó el autor. Por ello, y con el fin de establecer una base teórica lo más clara posible para este trabajo, es conveniente aclarar ambos aspectos. Asimismo se ha creído necesario estudiar la evolución del concepto de motivo literario que ha tenido lugar desde finales del siglo XVIII hasta hoy.

Goethe no dejó estudios ni reflexiones sobre la metonimia o la metáfora, aunque sin duda conoció de manera teórica estas dos figuras retóricas, que llegó a dominar de manera inigualable. Por esta razón trataremos aquí la metonimia, la sinécdoque, la metáfora y el símbolo en sus acepciones actuales. Durante la elaboración de este trabajo no se pudo encontrar ningún

---

<sup>56</sup> Petersen, Julius: *Die Wissenschaft von der Dichtung*. Berlín, Junker und Dünhaupt 1944 (2ª ed.), p. 169.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, 9. Para más información véase el apartado 1.1. *J. W. von Goethe y el concepto de motivo literario*.

concepto de atributo aplicado a la literatura. Este concepto (en alemán *Attribut*) no es propio de la teoría de la literatura, sino de la historia del arte.

## 1.1. J. W. VON GOETHE Y EL CONCEPTO DE MOTIVO LITERARIO

El vocablo *motivo*, *motif* o *Motiv* sufrió varios cambios de significado antes de ser utilizado en sentido literario. En latín tardío, *motivum* hacía referencia a un impulso intelectual o espiritual del ser humano que le llevaban a realizar una acción. Muchas lenguas europeas tomaron esta raíz con dicha acepción, y no fue hasta el siglo XVIII cuando sus diversos significados se diferenciaron claramente. En francés, *motif* indicaba ya en el siglo XIV una motivación psicológica, es decir, una razón para realizar una acción determinada. La palabra *motivo* se utilizó posteriormente en tratados italianos de arte durante los siglos XVII y XVIII; se encuentran ejemplos de esta acepción en la obra de Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) *Le Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni* (Roma 1672)<sup>58</sup>.

Mölk (2002)<sup>59</sup> señala que el vocablo *motivo* sufrió un cambio de significado por metonimia a partir de la acepción original de "idea del artista" > "idea del artista" visible en la obra > característica propia de la obra de arte. Esta transformación concluyó en el siglo XVIII dentro del campo de la música. En los círculos artísticos romanos de esta época se empleaba el término *motivo*, que posteriormente se trasladó al francés. Durante mucho tiempo, en las Bellas Artes se utilizaron los conceptos de *soggetto* y *motivo* (*sujet / thème* y *motif*) como sinónimos.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) incluye una definición en su *Dictionnaire de Musique* (1768):

MOTIF. s. m. Ce mot francisé de l'Italien *motivo* n'est guère employé dans le sens Technique que par les Compositeurs. Il signifie l'idée primitive & principale sur laquelle le Compositeur détermine son sujet & arrange son dessein [...] Dans ce sens le *Motif* principal doit

---

<sup>58</sup> Para más información, véase Mölk, Ulrich: "Zur europäischen Bedeutungsgeschichte von 'Motiv' vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert". En: Theodor Wolpers (ed.): *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998-2000*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2002, pp. 11-20. Para las obras ya citadas se utilizará a partir de aquí la siguiente forma abreviada: apellido(s) del autor / editor o autores / editores, separado(s) por una coma del número de página en donde se encuentre el texto citado. Por razones de uniformidad se ha decidido adaptar el entrecomillado a la norma española en todas las citas, así como transcribir los nombres griegos: *kithára*, *lýra*, etc.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, 12.

être toujours présent à l'esprit du Compositeur, & il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours á l'esprit des Auditeurs.<sup>60</sup>

Un motivo musical es por tanto una pequeña línea melódica que se repite a lo largo de una obra, cumpliendo así una función vertebradora al proporcionar unidad a la pieza<sup>61</sup>. Constituye la unidad melódica independiente más pequeña dentro de una obra musical, y está estrechamente relacionado con el *Leitmotiv* o "motivo conductor". El *Diccionario Akal / Grove de la Música* lo define de la siguiente manera:

Tema o idea musical claramente definida, representando a una persona, objeto, idea, etc. que vuelve en su forma original o alterada en los momentos apropiados en una obra dramática, en la ópera sobre todo.<sup>62</sup>

A finales del siglo XVIII apareció en lengua alemana el vocablo *Motiv* con el significado de patrón decorativo que se repite a voluntad en la pintura y en las artes decorativas menores, por ejemplo en tapetes o estampados. Es muy posible que Goethe conociera el término italiano *motivo*, referido a la pintura, escultura o arquitectura, durante su estancia en Roma. Se han conservado unas anotaciones del escritor que datan del verano de 1787. Al parecer fueron escritas en Roma o en sus inmediaciones. Entre otras observaciones de diversa índole, se puede leer: "Gegenstand, Sojetto, Motif"<sup>63</sup>. Estos tres sustantivos se deben entender, según Ulrich Mölk, como sinónimos. Tal vez hubiesen salido a la luz en el transcurso de una conversación y el autor los apuntase en esa hoja de papel<sup>64</sup>.

---

<sup>60</sup> "Motif". En: Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*. París, 1768, pp. 304-305, aquí p. 304.

<sup>61</sup> El *Diccionario Akal / Grove de la Música* define "motivo" como "Idea musical breve, melódica, armónica o rítmica, o las tres cosas juntas. Puede ser de cualquier tamaño, pero generalmente se lo considera como la subdivisión más corta de un tema o frase que mantiene su identidad". Sadie, Stanley (ed.): *Diccionario Akal / Grove de la Música*. Madrid, Akal 2000, p. 635.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, 542. Son sobradamente conocidos los motivos musicales del dolor y el del deseo, unidos por el así llamado "acorde de Tristán", en la ópera de Richard Wagner (1813-1883) *Tristan und Isolde* (1865). Otros dos motivos musicales notables de esta obra son el de la mirada y el de la angustia de Tristán.

<sup>63</sup> Véase el facsímil y la transcripción de las notas realizada por Goethe en Mölk, Ulrich: *Goethe und das literarische Motiv. Mit dem Faksimile eines Notizblattes Goethes*. Göttingen, Göttinger Tageblatt GmbH & Co. 1992, pp. 22-23.

<sup>64</sup> "Diese drei Substantive, ein deutsches, ein italienisches und ein französisches, sind offensichtlich als Wortentsprechungen in diesen drei Sprachen zu verstehen. Sie entstammen wahrscheinlich einem Gespräch, an dem Goethe beteiligt war. Der Eintrag der drei Wörter auf das Notizblatt beweist, daß Goethe sowohl der durch sie bezeichneten Sache wie auch den Bezeichnungen selbst Bedeutung beimaß". *Op. cit.*, 21.

Es indudable, pues, que Goethe conoció el concepto de *motivo* en el contexto de las artes plásticas. Junto con Johann Heinrich Meyer (1759-1832), quien era experto en arte, intentó esclarecer su naturaleza y significado algunos años más tarde. Parece ser que la palabra alemana *Motiv* proviene del italiano, ya sea directamente o a través de la lengua francesa. Así, en la carta FA 31/441, dirigida a Friedrich von Schiller (1759-1805) y fechada en Stäfa el 14-17 de octubre de 1797, el autor asegura:

Über die berühmte Materie, *der Gegenstände der bildenden Kunst*, ist ein kleiner Aufsatz schematisiert und einigermaßen ausgeführt, Sie werden die Stellen Ihres Briefes als Noten dabei finden. Wir sind jetzt an den *Motiven* als dem zweiten nach dem gegebenen Sujet, denn nur durch Motive kommt es zur innern Organisation, alsdann werden wir zur *Anordnung* übergehen, und so weiter fortfahren, wir werden uns bloß an der bildenden Kunst halten und sind neugierig, wie sie mit der Poesie, die wir Ihnen hiermit nochmals bestens empfohlen haben wollen, zusammen treffen wird.<sup>65</sup>

Para Mölk (1992) este fragmento constituye el primer texto escrito en el que aparece el término alemán *Motiv*, heredado en raíz y significado de la lengua italiana. Sostiene que éste llegó por primera vez al ámbito de expresión en lengua alemana refiriéndose a las artes plásticas. Señala además que fue Goethe quien empleó por primera vez la palabra *Motiv* (“motivo literario”) en sentido literario, llevando su significado original de las artes plásticas al campo de las letras: “Vor Goethe kenne ich keinen Deutschen, keinen Franzosen und auch keinen Engländer, der das Wort im Zusammenhang der Beschreibung eines literarischen Werks verwendet hätte [...]”<sup>66</sup>. Así, para este autor el vocablo *Motiv* aparece por primera vez dentro de un contexto literario en los territorios de habla alemana con la novela de formación *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795). Curiosamente, aquí el significado original aparece escrito por primera vez en 1797, mientras que el literario se encuentra ya en 1795. Respecto a este hecho, Mölk (2002) asegura que se trata de una mera casualidad<sup>67</sup>.

*Wilhelm Meisters Lehrjahre* es, según Ulrich Mölk, el primer texto impreso alemán en el que aparece el término *Motiv* con sentido literario. En el capítulo 4 del libro quinto, Wilhelm Meister plantea a Serlo una

---

<sup>65</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 31, pp. 441-442. Según la edición de Weimar: WA 12/3663.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, vol. 31, p. 9.

<sup>67</sup> “Die Übertragung ist ohne Zweifel Goethe zu verdanken, und es ist ein Zufall der Überlieferung, daß der erste nachweisbare Beleg für die literaturkritische Verwendung des Begriffs um zwei Jahre älter ist als die von 1797 an nachweisbare deutsche Verwendung des kunstkritischen Begriffs“. Mölk (2002), 15.



adaptación de *Hamlet* que prescindiera de ciertos motivos con el fin de hacer llegar al espectador los aspectos más esenciales de la obra:

Mein Vorschlag ist also, an jenen ersten großen Situationen gar nicht zu rühren, sondern sie sowohl im Ganzen als Einzelnen möglichst zu schonen, aber diese äußern, einzelnen, zerstreuten und zerstreuenden Motive alle auf einmal wegzuwerfen und ihnen ein einziges zu substituieren. [...]

Gott sei Dank! rief Serlo, so werden wir auch Wittenberg und die hohe Schule los, die mir immer ein leidiger Anstoß war. Ich finde Ihren Gedanken recht gut, denn außer den zwei einzigen fernen Bildern, Norwegen und der Flotte, braucht der Zuschauer sich nichts zu denken; das übrige sieht er alles, das übrige geht alles vor, anstatt daß sonst seine Einbildungskraft in der ganzen Welt herumgejagt würde.<sup>68</sup>

En los años siguientes, este término irá cobrando cada vez más importancia tanto en su acepción literaria como en la que se refiere a la pintura, escultura y arquitectura. En el ámbito de expresión en lengua alemana, cada vez más miembros del círculo goetheano se ocuparán de esta cuestión. Goethe utilizará este concepto muy frecuentemente a partir de 1795, e incluso lo tratará en su correspondencia con Schiller. El término *Motiv* aparecerá por primera vez en su correspondencia dentro de la carta FA 31/348, fechada en Weimar el 19 de abril de 1797 y dirigida al mencionado escritor:

Eine Haupteigenschaft des epischen Gedichts ist daß es immer vor und zurück geht, daher sind alle retardierende Motive episch. Es dürfen aber keine eigentliche Hindernisse sein, welche eigentlich ins Drama gehören.<sup>69</sup>

Por influencia de Goethe, Schiller acabará incluyendo la palabra *Motiv* en sus textos hacia finales de 1797. El creciente interés de ambos autores por los motivos literarios se manifiesta asimismo en su escrito conjunto *Über epische und dramatische Dichtung*<sup>70</sup> (1797). Los motivos literarios pueden ser utilizados tanto por la épica como por el drama:

Der Epiker und Dramatiker sind beyde den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beyde ähnliche Gegenstände, und können beyde alle Arten von Motiven brauchen; ihr

---

<sup>68</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 9, pp. 664-665.

<sup>69</sup> *Op. cit.*, vol. 31, p. 321. En la edición de Weimar: WA12/3525

<sup>70</sup> La publicación conjunta de Goethe y Schiller *Über epische und dramatische Dichtung* circuló a partir de 1797 entre los grupos intelectuales y apareció impresa por primera vez en la revista especializada en arte *Über Kunst und Altertum*, tomo 6, vol. 1, 1827.

großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen* vorträgt, und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt.<sup>71</sup>

Goethe y Schiller distinguen a continuación cinco tipos de motivos literarios que influyen de manera diferente en la acción, y que por tanto se adecuan más o menos a la épica o al drama:

Der Motive kenne ich fünferley Arten:

- 1) *Vorwärtsschreitende*, welche die Handlung fördern; deren bedient sich vorzüglich das Drama.
- 2) *Rückwärtsschreitende*, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen; deren bedient sich das epische Gedicht fast ausschließlich.
- 3) *Retardirende*, welche den Gang aufhalten, oder den Weg verlängern; dieser bedienen sich beyde Dichtarten mit dem größten Vorteile.
- 4) *Zurückgreifende*, durch die dasjenige, was vor der Epoche des Gedichts geschehen ist, hereingehoben wird.
- 5) *Vorgreifende*, die dasjenige was nach der Epoche des Gedichts geschehen wird, anticipiren; beyde Arten braucht der epische so wie der dramatische Dichter, um sein Gedicht vollständig zu machen.<sup>72</sup>

Esta clasificación pone de manifiesto la importancia que daban ambos autores a las distintas funciones que podía cumplir un motivo literario dentro de un texto. Desgraciadamente no señalan ejemplos para esta tipología que plantean ni tampoco ofrecen una definición de motivo literario. Años más tarde, no obstante, Goethe enumera algunos motivos literarios en su artículo *Serbische Lieder*, que apareció en 1825 en la revista especializada en arte *Über Kunst und Altertum*. Dicha publicación fue editada por Goethe y Johann Heinrich Meyer desde 1816 hasta 1832<sup>73</sup>:

Solche Vorzüge werden jedoch nur an und durch sich selbst erkannt und es ist schon gewagt die Mannigfaltigkeit der Motive und Wendungen, welche wir an den serbischen Liebesliedern bewundern, mit wenig Worten zu schildern, wie wir gleichwohl in Folgendem, zu Anregung der Aufmerksamkeit, zu thun uns nicht versagen.

- 1) Sittsamkeit eines serbischen Mädchens, welches die schönen Augenwimpern niemals aufschlägt. Von unendlicher Schönheit.
- 2) Scherzhaft leidenschaftliche Verwünschung eines Geliebten.
- 3) Morgengefühl einer aufwachenden Liebenden. Der Geliebte schläft so süß, sie scheut sich ihn zu wecken.
- 4) Scheiden zum Tode; wunderbar: Rose, Becher und Schneeball.
- 5) Sarajewo durch die Pest

---

<sup>71</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 22, p. 295.

<sup>72</sup> *Op. cit.*, vol. 22, p. 296.

<sup>73</sup> *Op. cit.*, vol. 22, pp. 124-137.

verwüstet [...] 53) Serbische Schönheit. 54) Locken wirkt am sichersten. 55) Belgrad in Flammen.<sup>74</sup>

En *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829), Goethe incluye la siguiente reflexión acerca de los motivos literarios en las canciones populares: “Eigentlichster Wert der sogenannten Volkslieder ist der, daß ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen sind. Dieses Vorteils aber könnte der gebildete Dichter sich auch bedienen, wenn er es verstünde”<sup>75</sup>. Esta afirmación aparecería de nuevo en *Maximen und Reflexionen*<sup>76</sup>.

A partir de lo mencionado anteriormente se deduce que todos los motivos literarios en la obra de Goethe están determinados por el contenido semántico. Mölk (1992) afirma que hacen referencia a una abstracción de aquello que aparece ampliado y completado en el nivel de significado (*Bedeutungsebene*):

Alle von Goethe angeführten literarischen Motive werden zwar inhaltlich (semantisch) bestimmt, haben aber höchstens dann eine definierbare Struktur und Bedeutung [...]. In allen Fällen beruht die Feststellung eines literarischen Motivs keineswegs auf genauer Segmentierung, sondern meint eine Abstraktion, eine Raffung, ein Schema dessen, was auf der Bedeutungsebene als ausgebreitet und ausgefüllt erscheint.<sup>77</sup>

El esquema así formado se caracteriza por su laconismo y se expresa por medio de una fórmula (“Scheiden zum Tode”) o una frase (“Sittsamkeit eines serbischen Mädchens, welches die schönen Augenwimpern niemals aufschlägt; von unendlicher Schönheit”). Además, esta fórmula breve se puede encontrar de nuevo en distintas obras literarias (“sich wiederholt haben und sich wiederholen werden”). Un motivo puede abarcar una acción en su conjunto (“Unruhen in Norwegen”) o describir esquemáticamente una situación (“Sarajewo durch die Pest verwüstet”). Puede caracterizar asimismo una acción, actitud, atributo o carácter de un personaje:

Das so gewonnene Schema besitzt immerhin Prägnanz; es wird mit einer Formel (“Tödliche Liebeskrankheit”) oder mit einem Satz gekennzeichnet (“Das Mädchen schilt den Wankelmut der Männer”)

---

<sup>74</sup> *Op. cit.*, vol. 22, pp. 129-131.

<sup>75</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 10, p. 569.

<sup>76</sup> La edición de Berlín (*Berliner Ausgabe* o *BA*) recoge la citada obra. *Maximen und Reflexionen* es una edición póstuma de anotaciones y aforismos publicados por Goethe en distintas obras (por ejemplo *Die Wahlverwandtschaften* y *Farbenlehre*) que fueron recopilados por Max Hecker en 1907. Véase Seidel (1984), vol. 18, p. 557.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, 12.

und ist in einem anderen Werk wiederauffindbar (Goethe: "sich wiederholt haben und sich wiederholen werden"). [...] Den Satz, die Formel oder den Namen zu finden, die das literarische Motiv bezeichnen, ist natürlich deswegen schwieriger als im Fall der bildenden Künste, weil die sprachlichen Zeichen keine ikonischen Zeichen sind.<sup>78</sup>

Para el citado autor, el concepto goetheano de *Motiv* no se encuentra en el nivel sintáctico, sino en el semántico. Muestra una naturaleza más temporal que lineal y es una abstracción de lo que aparecerá más tarde en el nivel semántico:

Alle von Goethe angeführten literarischen Motive werden zwar inhaltlich (semantisch) bestimmt, haben aber eher dann eine klar definierbare Struktur und Bedeutung, wenn sie Elemente auf der Zeitachse einander zuordnen (analog dem musikalischen Motiv). In allen Fällen beruht die Feststellung eines literarischen Motivs keineswegs auf genauer Segmentierung, sondern meint eine Abstraktion, eine Raffung, ein Schema dessen, was auf der Bedeutungsebene als konkret, ausgebreitet und ausgefüllt erscheint, in viel höherem Maße freilich auf der Vorstellungsebene des Lesers.<sup>79</sup>

Tras una lectura de los textos anteriores se puede apreciar fácilmente que Goethe no emplea el término *Motiv* de manera coherente. A veces éste designa una unidad semántica pequeña, a veces una grande o incluso el propio tema de la obra, como es el caso en algunos poemas líricos. La única definición de motivo literario en la obra de Goethe se encuentra en sus *Maximen und Reflexionen*: "Was man Motive nennt, sind also eigentlich Phänomene des Menschengesistes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden und die der Dichter nur als historische nachweist"<sup>80</sup>. Desgraciadamente, esta definición no viene acompañada de ejemplos o explicaciones. Parece ser que Goethe no profundizó más en la cuestión del motivo literario, o si lo hizo no han llegado hasta la actualidad escritos sobre el tema.

---

<sup>78</sup> Mölk (1992), 12.

<sup>79</sup> Mölk (2002), 18.

<sup>80</sup> Seidel, Siegfried (ed.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Erster Band. Briefe der Jahre 1794-1797*. München, Beck 1984, vol. 18, p. 631. La presente definición de motivo literario quedó además recogida en *Über Literatur und Leben* (1833).

## 1. 2. EVOLUCIÓN Y CONCEPTO ACTUAL DE MOTIVO LITERARIO

Ya se ha mencionado que el concepto de motivo literario ha sufrido una gran evolución desde la época de Goethe hasta hoy en día. Es importante tener en cuenta este hecho para no confundir la acepción goetheana con la actual. Ya se ha visto cómo incluso en la época del autor convivían varios significados distintos de “motivo”. Éstos se podían referir, según el contexto, a las artes plásticas (pintura, escultura, arquitectura u otras artes decorativas menores), a la literatura o a la música. El propio autor también utilizaba este término para referirse a los dos primeros campos.

Gracias a Goethe se extendió el interés por el nuevo concepto literario en el ámbito de expresión en lengua alemana<sup>81</sup>. El término *Motiv*, con referencia a las artes plásticas y a la literatura, se estableció en los países de lengua alemana durante la década de los 30 en el siglo XIX. Karl Leberecht Immermann (1796-1840) lo utilizó en 1833, y Heinrich Heine (1797-1856) por primera vez en 1836. Friederich Theodor Vischer (1807-1887) trata diversas cuestiones sobre el concepto artístico *Motiv* en su obra *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857), dentro del volumen titulado *Kunstlehre*, que fue publicado en 1851. Aquí distingue diversos significados:

Friedrich Theodor Vischer ist unseres Wissens der erste Deutsche, der sich zur Bedeutungsbreite des Wortes *Motiv* und zu seiner Verwendbarkeit in allen Bereichen der Kunst ausführlich äußert. In seiner *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (III/1: *Kunstlehre*, 1851) stellt er fest, daß der “etwas schwierige Begriff” in der Fachsprache drei Bedeutungen besitze [...] *Motiv* in der ersten Bedeutung ist z. B., Vischer zufolge, der “Kindermord zu Bethlehem”, “*Motiv*” in der zweiten Bedeutung die besondere Gestaltung einer Mutter-Kind-Gruppe, “*Motiv*” in der dritten

---

<sup>81</sup> “Das Sprechen von Motiven im Bereich der Kunst und der Literatur gewinnt noch zu Lebzeiten Goethes, und zwar durch seine Vermittlung, an Terrain. Johann Peter Eckermanns Aufzeichnungen sind dafür ein anschauliches Zeugnis. Aber auch außerhalb der unmittelbaren Umgebung Goethes findet der neue Terminus allmählich Verbreitung. So spricht z. B. Jacob Grimm bereits 1823 in seiner Rezension über die serbischen Frauenlieder von den ‘Motiven aller Naturpoesie’. Mölk (2002), 18.

Bedeutung die besondere Gestaltung einer architektonischen Einzelheit.<sup>82</sup>

Hacia mediados del siglo XIX, Inglaterra aceptó los términos *motive* o *motif* del alemán y del francés tras haber resultado inútiles todos los intentos de traducción. Mölk (2002) señala que la acepción de *motif* referida a las artes plásticas apareció en 1848 por primera vez en Inglaterra, mientras que la literaria lo hizo en 1857<sup>83</sup>. Respecto a Francia, las traducciones del término alemán *Motiv* se mostraron muy problemáticas: *sujet*, *idée*, *détail* o *situation*, entre otros, son sólo términos parciales que no transmiten completamente todas las connotaciones del término original. Aunque ya en 1823 existía la palabra *motif* como término que hacía referencia a las artes plásticas, la lexicografía francesa tardó todavía muchos años en adoptar su acepción literaria. Según Mölk, los teóricos literarios franceses acabaron aceptándola hacia 1960 gracias a la influencia de los formalistas rusos, cuyos trabajos empezaban a ser conocidos entonces en Francia.

En el ámbito de expresión en lengua alemana, los estudiosos de la historia de la literatura en el siglo XIX no se ocuparon mucho del motivo literario. Sin embargo, cuando esta disciplina evolucionó hacia la teoría de la literatura, se empezó a investigar sobre este concepto. Destaca en esta línea la obra inacabada de Wilhelm Scherer (1841-1886) *Poetik* (1888). La escuela de Scherer hizo del estudio de los conceptos *Motiv* y *Stoff* un campo importante de la teoría literaria. Wilhelm Dilthey (1833-1911) también se ocupó de estas cuestiones, si bien su concepto de motivo literario difiere mucho del de Scherer y su escuela.

El psicoanálisis tuvo también una gran influencia en el estudio de los motivos literarios: esta corriente aparece aplicada a este campo por primera vez en *Motiv und Wort* (1918). Josef Körner (1888-1950) toma este modelo de investigación y lo desarrolla en su artículo *Erlebnis – Motiv – Stoff* (1924). Aunque planteó aquí algunas tesis muy radicales, algunos años más tarde acabaría reconociendo la

---

<sup>82</sup> Mölk (2002), 19. Véase también Vischer, Theodor Friederich: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Theil: die Kunstlehre*. Reutlingen y Leipzig, Mäcken 1851, pp. 16-20.

<sup>83</sup> Véase *op. cit.*, 20.

doble vertiente de los motivos literarios: una subjetiva y otra objetiva-formal. En los años veinte y treinta del siglo XX se superó esta corriente y el estudio de los motivos literarios se encaminó hacia la así llamada *geistesgeschichtliche Auffassung der Literatur*. Julius Wiegand publicó su historia de la literatura titulada *Geschichte der deutschen Dichtung in strenger Systematik, nach Gedanken, Stoffen und Formen in fortgesetzten Langs- und Querschnitten* (1922). En su obra *Die Wissenschaft von der Dichtung* (1939), Julius Petersen propone un estudio de los motivos que parten de un esquema coronado por el concepto de "idea". La historia del motivo literario *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur* (1929-1937) de Paul Merker (1881-1945) pretendía, de manera similar a la obra de Petersen, mostrar "die Wandlungen des deutschen Geisteslebens und Formgefühls"<sup>84</sup>.

En los años treinta el formalismo se instaló en Estados Unidos con el nombre de *New Criticism*. René Wellek (1903-1995) y Austin Warren (1899-1986) llegaron a calificar a la historia de los motivos literarios como "*the least literary of histories*" en su *Theory of Literature* (1949, 1955)<sup>85</sup>. Sin embargo, el método de la interpretación inmanente al texto desempeñó un papel muy importante en Alemania después de 1945.

Tras la Segunda Guerra Mundial llegó la corriente del formalismo, que se había desarrollado en la URSS, Checoslovaquia y Polonia. Al centrarse en la autonomía de la obra literaria y en su interpretación, el formalismo chocó con las investigaciones realizadas sobre el motivo

---

<sup>84</sup> Frenzel, Elisabeth: "Rückblick auf zweihundert Jahre literaturwissenschaftliche Motیفorschung". En: Theodor Wolpers (ed.): *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motیف- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motیف- und Themenforschung 1998-2000*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2002, pp. 21-39, aquí p. 31.

<sup>85</sup> "*Stoffgeschichte* is the least literary of histories". Wellek, René y Warren, Austin: *Theory of literature*. Londres, Penguin 1963, p. 260. Estos dos representantes del *New Criticism* no parecen otorgar mucha importancia al motivo literario en su obra, y se remiten a los formalistas rusos: "Motifs and devices have their period character. [...] In a work of literary art the 'motivation' must increase the 'illusion of reality'; that is, its aesthetic function [...]. The Russian formalists distinguish the 'fable', the temporal-causal sequence which, however it may be told, is the 'store' or store-stuff, from the '*sujet*', which we might translate as 'narrative structure'. The 'fable' is the sum of all the motifs, while the '*sujet*' is the artistically ordered presentation of the motifs (often quite different)". *Op. cit.*, 218.

literario. Durante algunos años se llegó a rechazar su estudio, e incluso el término *Motiv*. Por ejemplo, Boris Tomachevski apenas trata el motivo literario en su *Teoría de la literatura* (1925). Para su definición se basa parcialmente en autores anteriores:

Pero es preciso advertir que el término “motivo”, empleado por la poética histórica en el estudio comparativo de las tramas “errantes” (por ejemplo, en el estudio de las fábulas), es sustancialmente distinto de la aceptación aquí adoptada, aunque, en general, se define del mismo modo. En el análisis comparativo de los motivos, se define como motivo una unidad temática que se repite en diversas obras. (Por ejemplo, “el rapto de la novia”, los “animales colaboradores”, es decir, los animales que ayudan al protagonista a resolver sus propios trabajos, etc.).<sup>86</sup>

Dos décadas más tarde, con los estudios de Elisabeth Frenzel y Raymond Trousson (1936-...), se intentó aclarar los significados de *Motiv* y *Thema*. La creación de la Comisión de Göttingen para la investigación literaria de motivos y temas (*Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung*) supuso una valiosa aportación a la investigación sobre estos campos y contribuyó a redefinir los objetivos de dichos estudios. La teoría literaria francesa propuso un nombre nuevo para estos estudios: *Thematologie*. Esta nueva denominación no encontró al principio aceptación en el ámbito de expresión en lengua alemana o en Estados Unidos, pero Elisabeth Frenzel intervino en la discusión en 1978 y finalmente se aceptó de manera mayoritaria. A día de hoy, los estudios más importantes de tematología tienen lugar en Estados Unidos y en la Comisión de Göttingen.

Horst e Ingrid Daemmrich han publicado también estudios desde la década de los setenta. Estos dos autores señalan la naturaleza variable del motivo literario y se decantan por una exposición de sus características, más que por una definición concreta:

Motive übermitteln Information, die in einem Bewusstseinsprozess geordnet wird; sie bewahren die Signalfunktion, weil die Nachricht im Lehr- und Lernvorgang der naechsten Generation uebermittelt

---

<sup>86</sup> Tomachevski, Boris: *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal 1982, pp. 185-186. Esta obra se publicó por primera vez en 1931. En ella el autor clasifica los motivos, entendidos según la definición anterior, en “estáticos y dinámicos”. Dicha distinción, sin embargo, no es relevante para este trabajo (véase *op. cit.*, 188-189).



wird; jede neue Rezeption des Signals ruft die gespeicherte Information wieder hervor und verlangt eine Neubewertung [...]

Das Motiv steht in einem dynamischen Wechselverhaeltnis mit anderen Elementen eines Textes und ist deshalb wechselseitig bedingt.<sup>87</sup>

Señalan además las ocho condiciones que a su juicio debe cumplir la formación y función de un motivo literario: *Schein*, *Stellenwert*, *Polarstruktur*, *Spannung*, *Schematisierung*, *Themenverflechtung*, *Gliederung des Textes* y *Deutungsmuster*. Sin duda es un tratamiento abierto del motivo literario que se diferencia claramente de las corrientes anteriores. No proporciona, sin embargo, una definición clara del mismo que sea posible utilizar para el presente trabajo.

Como puede observarse tras repasar la evolución del motivo literario, conceptos como *Motiv*, *Stoff* o *Thema* resultan problemáticos porque son de muy difícil acotación. Hasta la fecha no ha sido posible acordar definiciones por unanimidad, pues los teóricos de la literatura de habla alemana, inglesa y francesa utilizan estos tres conceptos con significados diferentes. Esto se debe en parte a razones históricas y a tradiciones literarias distintas.

En el ámbito de expresión alemana ha habido varios intentos para buscar una definición satisfactoria de motivo literario. La más conocida es sin duda la proporcionada por Elisabeth Frenzel en su obra *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* (1978). Ésta es a su vez la más aceptada y utilizada en Alemania. Frenzel define “motivo literario” de la siguiente manera:

Im Deutschen bezeichnet das Wort Motiv eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element und damit einen Handlungsansatz darstellt.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Daemmrich, Horst e Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2. Auflage. Tübingen y Basilea, Francke 1995, pp.Xlss.

<sup>88</sup> Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 4., durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart, Metzler 1978, p. 29.

Otros intentos destacados para consensuar una definición de motivo literario son los llevados a cabo por la Comisión de Göttingen para la investigación literaria de motivos y temas. En 1982 acordó una que no se diferencia esencialmente de la de Elisabeth Frenzel: "Motiv' wird in diesem Band als schematisierte Vorstellung (ein- oder mehrgliedriger Art) von Ereignissen, Situationen, Figuren, Gegenständen oder Räumen verstanden"<sup>89</sup>.

Dentro del ámbito hispano, la definición de "Motivo literario" más aceptada es la que Demetrio Estébanez Calderón incluye en su *Diccionario de términos literarios* (2002)<sup>90</sup>:

Motivo. Es la unidad mínima en que pueden descomponerse los elementos constituyentes de la fábula o el tema de una obra narrativa o dramática [...] En teoría dramática el concepto de motivo aparece vinculado al del tema; p. e., la lucha contra el destino, el amor contrariado por la sociedad, etc. Determinados motivos pueden coincidir, además, en la caracterización de ciertos personajes y constituir el tema central de la obra: la avaricia, los celos, la venganza, etc. Los motivos pueden ser, también en el drama, dinámicos, estáticos, retardadores, anticipadores, etc., según promuevan el avance, la neutralización, el retroceso o la anticipación de la acción o de un acontecimiento futuro.<sup>91</sup>

Estébanez Calderón (1996) no recurre en su definición a Elisabeth Frenzel, sino a Tomachevski (1925)<sup>92</sup> y a Pavis (1980)<sup>93</sup>. El *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis se centra exclusivamente en el concepto de *motif* o motivo dentro del teatro. No obstante, la autora propone una definición que también cabe aplicar al resto de géneros literarios. Según Pavis (1980), un motivo sería una "Unité indécomposable de l'intrigue dont le thème constitue une unité

---

<sup>89</sup> Véase Wolpers (1982), 8.

<sup>90</sup> Para este trabajo se ha recurrido a la reimpresión de 2002. Véase Estébanez Calderón, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza 2002 (2ª ed.).

<sup>91</sup> *Op. cit.*, 701.

<sup>92</sup> "Para B. Tomachevski, 'los motivos, combinándose entre sí, forman la estructura temática de la obra; desde este punto de vista, la fábula la constituye el conjunto de motivos y de sus relaciones lógicas causales-temporales, mientras la intriga es el conjunto de los motivos mismos, en esa sucesión y en esas relaciones en que se dan en la obra". Estébanez Calderón (2002), 701.

<sup>93</sup> Pavis, Patrice: *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Éditions Sociales 1980.

autonome de l'action"<sup>94</sup>. Distingue cinco categorías sobre las que establece una tipología de los motivos: según su género, la dimensión de los motivos, su integración en la acción, su integración en la trama y su inclusión en diversos conjuntos. Desgraciadamente la autora ofrece explicaciones escuetas y no incluye ejemplos concretos. Menciona, no obstante, aquellos motivos que en su opinión son los más recurrentes en el teatro: "Pour le théâtre, les motifs les plus fréquents seront la rivalité de deux personnes, le conflit et le dilemme, la lutte contre la destinée, l'amour contrarié par la société, etc."<sup>95</sup>.

Para la elaboración de este trabajo se recurrirá a las definiciones de motivo literario propuestas por Frenzel (1978) y por Estébanez Calderón (2002), pues están todavía vigentes y además son las más manejadas en el ámbito de las filologías alemana e hispánica. Las referencias al motivo literario en la obra de Goethe están demasiado dispersas como para extraer un concepto totalmente coherente del mismo. En consecuencia, el arpa y los instrumentos emparentados con ella se entenderán en este trabajo como motivos literarios cuando actúen como elementos vertebradores de la acción.

---

<sup>94</sup> *Op. cit.*, 265. Según esta definición, los motivos dentro del género dramático existirían de manera independiente a la acción.

<sup>95</sup> *Ibid.*

### **1.3. OTROS CONCEPTOS: METONIMIA, METÁFORA, SÍMBOLO Y ATRIBUTO**

Tras haber expuesto en las secciones anteriores el concepto goetheano de motivo literario, su definición actual y la enorme evolución que ha existido para llegar de uno al otro, es necesario puntualizar que el arpa y los instrumentos emparentados con ella no siempre funcionan como motivos en la obra literaria de Goethe. Aunque muchas veces desempeñen este papel, en otras ocasiones pueden actuar como metonimias, metáforas o como atributos intrínsecos a ciertos personajes, entre otras funciones. Si bien la presencia y función de cada instrumento musical se analizará en la sección correspondiente, es conveniente aclarar los conceptos que se manejarán de aquí en adelante.

#### **1.3.1. METONIMIA**

Para este trabajo se ha tomado la definición de metonimia que propone Estébanez Calderón (2002) por ser una de las más extendidas en España, además de clara y fácil de manejar. Este autor entiende la metonimia de la siguiente manera:

Metonimia. Es la sustitución de un término por otro, fundándose en relaciones de causalidad, procedencia o sucesión (relaciones de contigüidad, las denomina R. Jakobson) existentes entre los significados de ambos términos. Según los diferentes modos de contigüidad, se producen diversos tipos de metonimia.<sup>96</sup>

Aclara además que la sustitución de términos que implica un desplazamiento de significado se produce dentro del mismo campo semántico. En caso contrario se trataría de una metáfora:

La metonimia, como la metáfora, la alegoría y el símbolo, son tropos literarios que tienen en común el basarse en la sustitución de términos que implican una traslación o desplazamiento de significado. Lo que diferencia esencialmente a la metonimia de la metáfora es que, en aquélla, esa traslación se produce dentro del mismo campo semántico (causa-efecto, obra-autor, etc.), mientras que en la metáfora se produce en términos cuyos conceptos pertenecen a campos distintos.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> *Op. cit.*, 668.

<sup>97</sup> *Op. cit.*, 669.

Estébanez Calderón (2002) distingue entre metonimia y sinécdoque, al contrario que otros autores como Jacques Dubois (1970)<sup>98</sup> y Michel Le Guern (1976)<sup>99</sup>, quienes consideran la sinécdoque como un tipo de metonimia. Este último autor justifica la inclusión de la sinécdoque dentro de la metonimia de la siguiente manera:

Puesto que la metonimia se explica por una elipsis, es evidente que su mecanismo opera sobre la disposición del relato en el sentido del eje sintagmático. Pero este análisis es válido únicamente para la metonimia propiamente dicha; las dificultades que se encuentran para aplicar esta explicación tradicional se encuentran entre metonimia y sinécdoque [...]. La sinécdoque aparece más claramente como una modificación de la relación entre la palabra y la cosa que como una modificación aportada a la relación de las palabras entre sí.

No conviene, sin embargo, conceder demasiada importancia a esta diferencia entre metonimia y sinécdoque: más que de una diferencia de naturaleza se trata de una diferencia de grado: en los dos casos se produce una modificación que interviene sobre el eje sintagmático provocando a la vez un traslado de referencia.<sup>100</sup>

A pesar de esta afirmación, Le Guern (1976) distingue varias clases de sinécdoque, que clasifica como sinécdoque de la parte, sinécdoque del todo, sinécdoque de la materia, sinécdoque de la especie, sinécdoque del género, sinécdoque de abstracción, y finalmente sinécdoque de individuo o antonomasia. El tipo de sinécdoque que más interesa aquí es, sin embargo, la sinécdoque de la parte<sup>101</sup>. Con respecto a la diferencia entre metonimia y sinécdoque, Grupo  $\mu$  (1987)<sup>102</sup> sigue la línea de su predecesora, la *Rhétorique générale* de Dubois. Así, aunque Grupo  $\mu$  también dedica un subapartado a la sinécdoque, distinguiendo entre “generalizante” y “particularizante” (pp. 171-173), finalmente llega a la siguiente conclusión:

Entre los modernos semánticos, por ejemplo en la teoría de Ullmann recordada anteriormente, la metonimia es “traslado del sustantivo por contigüidad de los significados”, siendo esta contigüidad “espacial, temporal o causal”. A este respecto, no habría gran diferencia entre la

<sup>98</sup> Dubois, Jacques: *Rhétorique générale*. París, Larousse 1970.

<sup>99</sup> Le Guern, Michel: *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra 1973.

<sup>100</sup> *Op. cit.*, 31-32.

<sup>101</sup> “La diferencia más llamativa que hemos podido observar entre esta sinécdoque y la metonimia, en sentido estricto, reside en el hecho de que la elipsis que hay que imaginar para dar cuenta del proceso lingüístico de transferencia de referencia es más compleja en el caso de la sinécdoque de la parte. Mientras que en los dos casos hay, a la vez, modificación de la cadena hablada y transferencia de referencia, podemos considerar que el segundo aspecto es claramente más predominante en este tipo de sinécdoque que en la metonimia”. *Op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>102</sup> Grupo  $\mu$ : *Retórica general*. Barcelona, Paidós 1987.

metonimia y la sinécdoque: en uno y otro caso, “la cosa recibe el nombre de otra cosa con la cual se encuentra en contacto”. Por nuestra parte, nos contentamos con que haya en la noción de contigüidad real el esbozo de una teoría satisfactoria de la metonimia; pero se ve que el problema está mal planteado por esa referencia a la “cosa”.<sup>103</sup>

Estébanez Calderón (2002) señala la dificultad que conlleva distinguir ambos conceptos, pues se fundamentan en el mismo principio: en el de la translación de significados. El citado autor define la sinécdoque de la siguiente manera:

Sinécdoque. Recurso expresivo que implica una traslación de significado de un término a otro, en virtud de sus relaciones de contigüidad. Es, pues, un tropo de carácter semántico. Lo mismo que la metáfora [...] y que la metonimia, fundada, igualmente, en relaciones de contigüidad de tipo causal, espacial o de tiempo, mientras que la sinécdoque lo es de integración cuantitativa: relaciones de un conjunto con sus partes y viceversa.<sup>104</sup>

Distingue además entre diversos tipos de sinécdoque. El que más interesa para este trabajo es precisamente el primero, que se puede resumir en “la parte por el todo” o *pars pro toto*: “a) La que se produce cuando se designa la parte para representar el todo: ‘Veinte abriles’ (años)”<sup>105</sup>. Teniendo en cuenta la escasa diferencia entre sinécdoque y metonimia, consideraré para este trabajo a la primera como un subtipo de la segunda. No parece importante aquí una distinción entre ambas, sino más bien la identificación del papel que desempeñan los instrumentos musicales en la obra de Goethe. Para simplificar, y basándose en Jacques Dubois y Michel Le Guern, para este trabajo se considerará la sinécdoque como un tipo de metonimia. De esta manera se evitará una distinción que a veces resulta muy difícil o casi imposible y que ocasionalmente podría conducir a errores. El que el arpa, la lira o el psalterio sean considerados metonimias o sinécdoques poco aporta a su función como figuras literarias y a su significado en el texto.

### 1.3.2. METÁFORA

Ya se expuso anteriormente la diferencia entre metonimia y metáfora según Estébanez Calderón (2002). Se ha recurrido a la definición de

---

<sup>103</sup> *Op. cit.*, 191.

<sup>104</sup> *Op. cit.*, 996.

<sup>105</sup> *Ibid.*

metáfora que aparece en su *Diccionario de términos literarios*, pues es la más aceptada en España.

Es un procedimiento lingüístico y literario consistente en designar una realidad con el nombre de otra con la que mantiene alguna relación de semejanza [...] Desde la retórica grecolatina (Aristóteles, Quintiliano) se viene considerando la metáfora como una comparación implícita, fundada sobre el principio de la analogía entre dos realidades, diferentes en algunos aspectos y semejantes en otros. En toda comparación hay un *término real*, que sirve de punto de partida, y un término evocado al que se designa generalmente como *imagen*.<sup>106</sup>

El mencionado autor se basa no sólo en la teoría tradicional de la literatura, sino también en los estudios de Roman Jakobson (1896-1982) para establecer el tipo de translación de significado que es propio a la metáfora. Distingue entre metáfora pura y metáfora impura:

Según esto, la metáfora consistiría, no en un proceso de comparación, sino de transposición, translación o desplazamiento de significado de un término a otro por la *semejanza* existente entre las realidades designadas por ambos términos, de manera similar a como la \*metonimia se basaría en la translación por *contigüidad*. Esta translación de significado se opera, en unos casos, mediante un proceso de asociación de ambos términos y, en otros, de sustitución. En el primer caso se produciría lo que se viene llamando *metáfora impura* [...] en la que el poeta conserva el primer término (lo que la retórica tradicional llama “término real”) y la imagen [...] Se produce una *metáfora pura* cuando se sustituye el término real por la imagen.<sup>107</sup>

Estébanez Calderón (2002) presenta diversas tipologías de la metáfora. Desde una perspectiva morfosintáctica distingue entre la metáfora nominal, adjetival, verbal y adverbial. La clasificación desde el punto de vista semántico (metáfora antropomórfica y metáfora zoomórfica) no interesa para este trabajo, aunque sí resulta muy importante la realizada desde el punto de vista del léxico:

Desde el punto de vista del léxico, existe una serie de metáforas utilizadas en el lenguaje ordinario que presentan una forma cristalizada: “boca-manga”, “brazo de mar”, “valle de lágrimas”, “fondo de la cuestión”, “pata de gallo”, etc. A este tipo de expresiones se las denomina *metáforas lexicalizadas*.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> *Op. cit.*, 661.

<sup>107</sup> *Op. cit.*, 662.

<sup>108</sup> *Op. cit.*, 663.

Las observaciones sobre la metáfora contemporánea y las teorías freudianas parecen tener escasa relevancia respecto la función del arpa y cordófonos emparentados en la obra de Goethe. No ocurre así con la comparación que el mencionado autor realiza sobre la pintura y la metáfora, ya que ilustra perfectamente la naturaleza de ambas:

Hay un paralelismo entre el arte del pintor impresionista y el del poeta, ya que, mediante el color o la palabra, ambos tratan de interpretar la realidad según los rasgos más salientes de la misma, omitiendo los demás (trazos con los que se lograría un “continuo figurativo”, nexos gramaticales) “que constituyen el todo objetivo de la realidad”.<sup>109</sup>

Parte de las definiciones de metonimia y metáfora que se encuentran en Estébanez Calderón (2002) se basan en las publicaciones de Jakobson sobre estas dos figuras literarias y su relación con diferentes tipos de afasia. Jakobson trata paralelamente dichos recursos, asociando la metáfora a la lírica y la metonimia a la prosa:

Similarity connects a metaphorical term with the term for which it is substituted. Consequently, when constructing a metalanguage to interpret tropes, the researcher possesses more homogeneous means to handle metaphor, whereas metonymy, based on a different principle, easily defies interpretation. Therefore nothing comparable to the rich literature on metaphor can be cited for the theory of metonymy. For the same reason, it is generally realized that Romanticism is closely linked with metaphor, whereas the equally intimate ties of Realism with metonymy usually remain unnoticed [...]. The principle of similarity underlies poetry; the metrical parallelism of lines or the phonic equivalence of rhyming words prompts the question of semantic similarity and contrast; there exist, for instance, grammatical and antigrammatical but never agrammatical rhymes. Prose, on the contrary, is forwarded essentially by contiguity. Thus for poetry, metaphor –and for prose, metonymy– is the line of least resistance and consequently the study of poetical tropes is directed chiefly toward metaphor.<sup>110</sup>

### 1.3.3. SÍMBOLO

El concepto de símbolo es polémico en la teoría de la literatura, ya que existen muy diversos enfoques y definiciones. Para este trabajo se han elegido las investigaciones de Estébanez Calderón (2002) y Butzer y

---

<sup>109</sup> *Op. cit.*, 664.

<sup>110</sup> Pomorska, Krystyna y Rudy, Stephen (eds.): *Roman Jakobson. Language in literature*. Cambridge y Londres, Harvard University Press 1987, pp. 113-114.



Jacob (2008)<sup>111</sup>, ya que son las más aceptadas en España y en el ámbito de expresión en lengua alemana. Además ambos conceptos se complementan mutuamente. Estébanez Calderón (2002) define el símbolo de la siguiente manera:

Es un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él. [...] En la Retórica clásica el símbolo es un tropo que, al igual que la metáfora, la metonimia o la alegoría, consiste en la sustitución de una palabra por otra, con la consiguiente traslación de significado. [...] El símbolo, en cuanto signo, evoca una realidad que trasciende el objeto simbolizante, y comporta un sentido oculto y misterioso que apela al fondo irracional del *inconsciente*, del sentimiento y de la emoción. Por ello, en el término simbolizante no se percibe o intuye directa, ni racionalmente, el término o el concepto simbolizado.<sup>112</sup>

La cercanía entre metáfora, metonimia y símbolo se explica por la translación de significados que es común a estos tres topos. Butzer y Jacob (2008) exponen la diferencia entre símbolo y metáfora. Para estos autores, en la metáfora se observa una semejanza entre el término real y la imagen evocada que no existe en el caso del símbolo:

Unter "Symbol" wird also in diesem Lexikon die sprachliche Referenz auf ein konkretes Ding, Phänomen oder auch eine Tätigkeit verstanden, die mit einem über die lexikalische Bedeutung hinausweisenden Sinn verknüpft ist. Die besondere Attraktivität des Symbols für die Literatur liegt darin, dass es vom einzelnen Text ausgehend auf andere Texte und Kontexte ausgreift und zusätzliche Sinnzusammenhänge stiften oder zumindest andeuten kann. Dadurch realisiert das literarische Symbol eine besondere Möglichkeit der Sprache: mehrsinng zu sein, zugleich aber auch deren Begrenztheit: auf anderen Sinn nur verweisen zu können.<sup>113</sup>

Butzer y Jacob (2008) señalan además la diferencia principal entre símbolo y metáfora. Según ésta, el símbolo opera en el nivel pragmático del texto, mientras que la metáfora actúa en el semántico. Por tanto, se puede eliminar un símbolo sin que el sentido del texto resulte afectado, mientras que esto no es posible con la metáfora:

Kann man die Metapher mit Harald Weinrich als Störung der semantischen Kohärenz und damit als Phänomen des sprachlichen Diskurses verstehen [...], operiert das Symbol auf der pragmatischen, also der Sach- und Handlungsebene des Textes und kann daher

---

<sup>111</sup> Butzer, Günter y Jacob, Joachim: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart y Weimar, Metzler 2008.

<sup>112</sup> *Op. cit.*, 993.

<sup>113</sup> *Op. cit.*, V-VI.

beispielsweise auch ignoriert werden, ohne dass dies einen Einfluss auf die Kohärenz des Textes haben würde. Bereits diese grobe Unterscheidung lässt eine Differenzierung von sprachlichen Tropen wie Metapher und Metonymie auf der einen Seite und den *signa visibilia* ("anschaulichen Zeichen") bzw. den *res significantes* ("bedeutenden Zeichen") wie Symbol und Emblem auf der anderen Seite als legitim, ja notwendig erscheinen.<sup>114</sup>

Por último, Butzer y Jacob (2008) señalan la diferencia entre símbolo y motivo literario. Ésta consiste en que el motivo literario es un mero elemento vertebrador de la acción, mientras que el símbolo contiene siempre una translación de significados:

Darüber hinaus ist auch eine Differenzierung zwischen Symbol und literarischem Motiv sinnvoll, sofern Letzteres als bloßes Element der Handlungsstruktur von Texten ohne weitere Bedeutungszuweisung zu verstehen ist.<sup>115</sup>

#### 1.3.4. ATRIBUTO

La definición de atributo es un poco más difícil: algunas fuentes como el *Goethe-Wörterbuch* (1978ss.) consideran que ciertos objetos e instrumentos musicales actúan como *Attribut* de los personajes que los portan o tocan. Así en el cuento fantástico *Der neue Paris* el arpa cumple la función de "Attribut der rotgekleideten Dame"<sup>116</sup>. La palabra alemana *Attribut* tiene una raíz latina y se puede traducir perfectamente como "atributo" en castellano. Sin embargo, ninguno de los diccionarios literarios consultados ofrece una definición. Los autores del *Goethe-Wörterbuch* tampoco aclaran qué es lo que ellos entienden por *Attribut*. Esto nos lleva a pensar que se trata de un término adoptado de otras ramas del conocimiento, en este caso de la historia del arte. Arroyo Fernández (1997)<sup>117</sup> ofrece una definición de atributo en su *Diccionario de términos artísticos*. Debido a su claridad y concisión, es la que se ha

---

<sup>114</sup> *Op. cit.*, V.

<sup>115</sup> *Ibid.* Ambos autores señalan, no obstante, el hecho de que un motivo literario puede funcionar como un símbolo cuando se le otorga un significado secundario: "Gleichwohl zeigt die literarische Praxis, dass sich die so unterschiedenen Bereiche auch wieder verschränken: Motive können zum Symbol werden, wo ihnen zugleich eine sekundäre Bedeutung zugewiesen wird, ebenso wie Metaphern oder Metonymien in Texten auch symbolisch eingesetzt werden". *Ibid.*

<sup>116</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *et al.* (1978ss.), vol. 4, p. 707.

<sup>117</sup> Arroyo Fernández, María Dolores: *Diccionario de términos artísticos*. Madrid, Aldebarán 1997.

tomado en cuenta para la elaboración de este trabajo. Aunque el término aparece en plural, se puede extrapolar sin problemas al singular:

ATRIBUTOS. – En una representación o composición pictórica o escultórica, elementos o accesorios que caracterizan e identifican a las figuras a las que acompañan. Por ejemplo, el retrato de un pintor en plena actividad o con sus útiles de pintura.<sup>118</sup>

Una definición parecida incluye Tervarent (2002)<sup>119</sup> en su obra *Atributos y símbolos en el arte profano*: “Se entiende por atributo un accesorio que caracteriza y ayuda a identificar la figura principal: la maza de Hércules, el águila de Júpiter, el carcaj de Cupido”<sup>120</sup>. Es probable que fuera tomada en cuenta por Arroyo Fernández (1997) para la suya propia. De Tervarent (2002) distingue además entre atributo en el arte pictórico y símbolo. Define este concepto en la iconografía de la siguiente manera:

Símbolo es la representación de una cosa por otra, casi siempre de una entidad inmaterial por una figura tomada del mundo físico: la Fidelidad por medio de un perro, la Justicia por una mujer que sostiene una espada y una balanza.<sup>121</sup>

Aunque el concepto de atributo aquí expuesto se aplique sólo a las artes plásticas, será de gran utilidad en adelante para diferenciar las distintas funciones que cumplen los cordófonos que nos ocuparán en este trabajo.

---

<sup>118</sup> *Op. cit.*, 36. Por mor de la claridad se han suprimido los asteriscos que acompañan a algunas palabras dentro de esta definición.

<sup>119</sup> De Tervarent, Guy: *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, Ediciones del Serbal 2002.

<sup>120</sup> *Op. cit.*, 7.

<sup>121</sup> *Ibid.*

# GOETHE Y LA MÚSICA

---



## 2.1. RELACIÓN DE J. W. VON GOETHE CON LA MÚSICA

Goethe plasma su relación con la música durante su infancia y juventud en *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (1808-1831). Dentro del círculo familiar se cantaba, se tocaba música y con frecuencia se organizaban conciertos privados. Por deseo de Johann Kaspar Goethe (1710-1782), quien consideraba que la música era esencial para la educación de sus hijos, Johann Wolfgang (1749-1832) y Cornelia Friederike Christiane (1750-1777) recibieron lecciones de canto, piano y violonchelo. El profesor de música particular de ambos hermanos, Domenico Antonio Giovinazzi (aprox. 1680-1763), parece haber inspirado parcialmente la figura del viejo arpista en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*<sup>122</sup>:

Ein alter heiterer italiänischer Sprachmeister, *Giovinazzi* genannt, war ihm daran behülflich. Auch sang der Alte nicht übel, und meine Mutter mußte sich bequemen, ihn und sich selbst mit dem Klaviere täglich zu accompagnieren; da ich denn das Solitario bosco ombroso bald kennen lernte, und auswendig wußte, ehe ich es verstand.<sup>123</sup>

Goethe no relata en *Dichtung und Wahrheit* su asistencia a un concierto ofrecido por el niño prodigio Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y su hermana Maria Anna "Nannerl" (1751-1829) en Frankfurt el 30 de agosto de 1763. Sin embargo, no olvidó esta actuación. Su secretario Johann Peter Eckermann (1792-1854) reflejó en *Gespräche mit Goethe* (1836) la siguiente afirmación, que fechó el 3 de febrero de 1830:

"Ich habe ihn als siebenjährigen Knaben gesehen, sagte Goethe, wo er auf einer Durchreise ein Konzert gab. Ich selber war etwa vierzehn Jahre alt, und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich." Ich machte große Augen, und es war mir ein halbes Wunder zu hören, daß Goethe alt genug sei, um Mozart als Kind gesehen zu haben.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Ésta es la tesis defendida entre otros por Mentzel (1909), Croce (1937) y Ricca (2000): "Der Harfner weist viele Ähnlichkeiten mit der Figur des Sprachlehrers auf: Ursprung, Stand, Rebellion gegen die Gesetze der katholischen Kirche und Neigung zur Musik als Mittel, die seelische Befindlichkeit auszudrücken". *Op. cit.*, 284-285. Para más información consúltese Mentzel, Elisabeth: *Wolfgang und Cornelia Goethes Lehrer. Ein Beitrag zu Goethes Entwicklungsgeschichte; nach archivalischen Quellen*. Leipzig, Voigtländer 1909; Croce, Benedetto: "Del'ex-monaco pugliese Domenico Giovinazzi che insegnò l'italiano al Goethe fanciullo". En: *La Critica* 35, 1937, pp. 468ss.; Ricca, Cristina: "Der 'Harfner' Domenico Antonio Giovinazzi". En: *Goethe-Jahrbuch* 117 (5) 2000, pp. 282-285.

<sup>123</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 14, pp. 19-20.

<sup>124</sup> *Op. cit.*, vol. 39, p. 380.

Cornelia llegó a ser una buena pianista, y su curioso piano-jirafa se encuentra expuesto en el museo *Goethe-Haus Freies Deutsches Hochstift* de Frankfurt am Main. Al pequeño Goethe no le gustaba practicar durante horas frente al instrumento; no obstante, llegó a poder interpretar piezas para piano. La educación musical era entonces indispensable entre los miembros de la burguesía. En el cuarto libro de *Dichtung und Wahrheit* afirma el autor:

Um diese Zeit ward auch der schon längst in Beratung gezogne Vorsatz, uns in der Musik unterrichten zu lassen, ausgeführt [...] Daß wir das Klavier lernen sollten, war ausgemacht; allein über die Wahl des Meisters war man immer streitig gewesen.<sup>125</sup>

Goethe comenzó a aprender a tocar el piano alrededor de 1763, lo que por entonces suponía un comienzo tardío. Esto se debe a que su padre dio prioridad en su educación al dibujo antes que a la música. Con su hija Cornelia, sin embargo, fue más exigente:

Zeichnen müsse Jedermann lernen, behauptete mein Vater [...]. Auch hielt er mich ernstlicher dazu an, als zur Musik, welche er dagegen meiner Schwester vorzüglich empfahl, ja dieselbe außer ihren Lehrstunden eine ziemliche Zeit des Tages am Klaviere festhielt.<sup>126</sup>

Goethe aprendió canto, piano y violoncello. Durante su estancia en Leipzig estudió con Johann Adam Hiller (1728-1804), y en Estrasburgo continuó con un músico llamado Busch y con Johann Daniel Salzmann (1722-1812), con quien más tarde tocaría a dúo. Esto muestra un buen nivel musical, tal como se puede apreciar en la carta FA 28/104, dirigida a Salzmann y fechada el 3 de febrero de 1772:

Wollten Sie bey Gelegenheit meinen Violoncellmeister Buschen fragen, ob er die Sonaten für zwey Bässe noch hat, die ich mit ihm spielte, sie ihm abhandeln und bald möglichst mir zuschicken. Ich treib die Kunst etwas stärker als sonst.<sup>127</sup>

La primera colección de poemas de Goethe con música salió a la luz en 1770 bajo el título *Neue Lieder mit Melodien*. La música fue compuesta

---

<sup>125</sup> *Op. cit.*, vol. 14, p. 129.

<sup>126</sup> *Op. cit.*, vol. 14, pp. 130-131.

<sup>127</sup> *Op. cit.*, vol. 28, p. 254. Según la edición de Weimar: WA 2/86.

por Bernhard Theodor Breitkopf (1749-1820), el hijo mayor del editor Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794). Dicha editorial de música existe todavía hoy bajo el nombre de Breitkopf & Härtel, y es una de las más prestigiosas de Alemania. En esta primera colección no apareció el nombre de Goethe. Él fue el primer investigador alemán tras Johann Gottfried von Herder (1744-1803) que recogió canciones populares (en alemán *Volkslieder*), algunas de las cuales transformó para su obra poética. Estos “trabajos de campo” inspirarían posteriormente a otros autores, entre los que destacan Achim von Arnim (1771-1831) y Clemens Brentano (1778-1842) con su recopilación *Des Knabens Wunderhorn* (1806-1808). En 1770, el joven Goethe viajó junto a sus compañeros Egelbach y Friedrich Leopold Weyland (1750-1785) a caballo por Alsacia, Lorena y Palatinado recogiendo textos y melodías de canciones populares que envió a Herder en otoño de 1771. Finalmente pudo recoger la letra y melodía de doce canciones populares; aprendió las melodías de oído y encargó a su hermana Cornelia transcribirlas en partitura. En la carta FA 28/96, fechada en septiembre de 1771 y dirigida a Herder, Goethe le comunica este hallazgo:

Genug ich habe noch aus Elsas zwölf Lieder mitgebracht, die ich auf meinen Streifereyen aus denen Kehlen der ältesten Müttergens aufgehascht habe [...] meine Schwester soll Ihnen die Melodien, die wir haben (sind NB. die alten Melodien, wie sie Gott erschaffen hat) sie soll sie Ihnen abschreiben.<sup>128</sup>

Los textos de esta colección se conservaron, pero por desgracia las melodías no. Según indica en *Dichtung und Wahrheit*, Goethe practicó la contrafactura musical durante su estancia en Sessenheim. Ya puesta en práctica por Johann Sebastian Bach (1685-1750), quien murió cuando el futuro escritor contaba con siete meses de edad, la contrafactura consiste en aplicar textos nuevos a melodías conocidas:

Unter diesen Umgebungen trat unversehens die Lust zu dichten, die ich lange nicht gefühlt hatte, wieder hervor. Ich legte für Friedriken manche Lieder bekannten Melodien unter. Sie hätten ein artiges Bändchen gegeben, wenige davon sind übrig geblieben [...].<sup>129</sup>

En la época de Goethe no existían ni el copyright ni los derechos de autor. La práctica de la contrafactura era normal, y el concepto de plagio no se entendía de la misma manera que en la actualidad.

<sup>128</sup> *Op. cit.*, vol. 28, pp. 239-240. Según la edición de Weimar: WA 2/80.

<sup>129</sup> *Op. cit.*, vol. 14, p. 509.



Cuando Goethe entró al servicio de Carl August (1757-1828), futuro gran duque de Sajonia-Weimar-Eisenach, tuvo que trasladarse a esa ciudad. Llegó el 7 de noviembre de 1775. Durante su primera estancia en Weimar, el cargo le obligó a asistir a numerosos conciertos, bailes y actividades musicales que se organizaban en la corte. A menudo registraba su presencia en los diarios. Un ejemplo son las entradas de su diario correspondientes al 26 y 27 de diciembre de 1776: “26. Crumsdorf besuchen. Nach Hofe. Gessen. zu Oesern ins Concert. Herder kranck. Nachts Kaufm. 27) Redoute. Crone sehr schön”<sup>130</sup>. Sin embargo, también organizaba conciertos privados en su casa de Frauenplan en Weimar con carácter más íntimo y distendido. La carta (que es más bien un billete) WA 7/2394, dirigida a comienzos de septiembre de 1781 a Charlotte von Stein (1742-1827), es una buena muestra de este tipo de entretenimiento:

Zahn wird heut Abend mit der Harfe kommen, die Schröter auch. Willst du die Lieder hören so komm und bringe mit wen du willst. Etwa auch deine Mutter. Ich lasse beyde Häschen und das Feldhuhn braten daß wir alle satt haben.<sup>131</sup>

Gracias a la influencia de la duquesa Anna Amalia von Weimar-Sachsen-Eisenach (1739-1807), quien también era compositora y muy aficionada a la música, la vida cultural de Weimar alcanzó unas cotas inimaginables para lo que cabría esperar de un ducado tan pequeño. Anna Amalia tocaba el piano para su propio entretenimiento o con amigos. Además, el *Wittumspalais*, su residencia, albergaba un salón de música en el que se guardaban numerosos instrumentos musicales, entre ellos un piano, una guitarra traída de Italia y también un arpa de pedal<sup>132</sup>. A menudo tenían lugar conciertos allí o en el palacio del duque. En ellos participaban no sólo los músicos de la *Hofkapelle* (orquesta de la corte) o profesionales de Weimar, sino también virtuosos y concertistas extranjeros, algunos de la talla de Niccolò Paganini (1782-1840), Angelica Catalani (1780-1849) o Louis Spohr (1784-1859). En el Teatro de la Corte de Weimar (*Weimarer Hoftheater*, actualmente llamado *Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar*) tenían lugar con frecuencia óperas de autores alemanes y extranjeros, operetas y *Singspiele*. La vida cultural de Weimar atrajo durante muchos años a músicos y cantantes de todos los territorios de habla alemana, así como del extranjero.

<sup>130</sup> *Op. cit.*, vol. 29, p. 77.

<sup>131</sup> WA, sección IV, vol. 7, p. 269.

<sup>132</sup> En el primer volumen de *Die Tonkunst in Goethes Leben*, de Wilhelm Bode (1912), se incluye una fotografía de dicho salón de música. No se puede apreciar bien el arpa, pero se parece mucho a un instrumento de la casa Cousineau (de movimiento simple). Véase Bode, Wilhelm: *Die Tonkunst in Goethes Leben*. Berlín, Mittler 1912, vol 1, pp. 266-267.

A lo largo de los años Goethe adquirió diversos instrumentos de tecla para su uso privado. En 1776 ya tenía un *Tafelklavier*, instrumento predecesor del piano actual, en su casa de Gartenhaus am Stern. Sabemos por el diario de viaje de Johann Friedrich Abegg (1765-1840) que en 1798 había un fortepiano en la casa de Frauenplan. En 1821 se sustituyó este instrumento por un *Streicherischer Flügel* de mayor registro (véase la carta WA 35/1, dirigida al fabricante de instrumentos musicales Friedrich Peters, y fechada en Weimar el 1 de julio de 1821)<sup>133</sup>. En este último instrumento tocó varias veces el niño prodigio Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). Sin duda, estos instrumentos de tecla se emplearían con mucha frecuencia en las veladas musicales, conciertos privados y ensayos organizados por Goethe.

Una de las artistas alemanas más destacadas de entonces era la cantante y actriz Corona Schröter (1751-1802), a quien Goethe había contratado para el Teatro de la Corte de Weimar en 1776. Ésta era también compositora y puso música a numerosos poemas del autor, entre los que destaca *Der Erbkönig*<sup>134</sup>. Él sentía mucho aprecio por el talento musical de la artista, que abarcaba la actuación, la composición y la interpretación de música sacra y profana. Cuando se estrenó la primera versión de *Iphigenie in Tauris* en marzo de 1779, Goethe actuó como Orestes y Corona Schröter como Iphigenie. La carta-billete WA 7/2431, dirigida a Charlotte von Stein sin fecha, alaba una actuación de Corona y compara la riqueza de la voz humana con el amor:

Die Schröter hat das Salve Regina von Pergolese recht schön gesungen, meine Gedancken waren indessen bey dir. Wie die Musick

---

<sup>133</sup> “Durch Herrn Kammermusicus Eberwein erfuhr ich, daß bey Ihnen, mein werthester Herr, Streicherische Flügel von vorzüglich guter Art zu finden seyn sollten [...] Da ich nun geneigt bin, solchen auf diese Empfehlung zu acquirieren und die dafür verlangten zweyhundert Thaler Conventionsgeld zu bezahlen, so ersuche Dieselben, mir ihn wohlgepackt anher zu senden, da denn, bey dessen glückliche Ankunft, eine Assigation auf gedachte Summe an die Herren Frege sogleich erfolgen soll“. WA, sección IV, vol. 35, p. 1.

<sup>134</sup> Schröter, Corona: *Fünf und Zwanzig Lieder. In Musik gesetzt von Corona Schröter*. Weimar, Hoffmann 1786. Para este trabajo no se pudo consultar la obra original y se recurrió a una edición facsímil posterior. Schmidt, Leopold (ed.): *Fünf und Zwanzig Lieder. In Musik gesetzt von Corona Schröter*. Leipzig, Insel-Verlag 1907. La musicología tradicional ha considerado, de manera tal vez injusta, que las composiciones de Corona Schröter tienen poco valor: “Die Lieder Corona Schröters haben für uns nur noch den Wert einer literarischen Rarität. Der Versuch einer Wiederbelebung für den Konzertsaal wäre vermutlich aussichtslos [...]. Sie sind auch kein geschichtliches Denkmal“. *Op. cit.*, epílogo (sin paginación). Actualmente la música de Corona Schröter se está llevando otra vez a los escenarios.

nichts ist ohne menschliche Stimme, so wäre mein Leben nichts ohne deine Liebe.<sup>135</sup>

Esta carta revela en parte la importancia que la música tenía para Goethe, quien expresó además en varias ocasiones su preferencia por la música vocal respecto a la instrumental. Tal vez sea en este contexto en el que convendría entender la afirmación del autor “Musik sei die reine Unvernunft”, que nos ha llegado a través de una de las conversaciones con Friedrich Wilhelm Riemer (1774-1845), su secretario. Éste la sitúa el 3 de diciembre de 1808:

Gegen das Sprechen zur Musik erklärte sich G. so: “Musik sei die reine Unvernunft, und die Sprache habe es nur mit der Vernunft zu thun.” Es war den 3. December 1808 abends. Humboldt speiste mit und es war viel vom Theater, Musik u. dergl. die Rede.<sup>136</sup>

Goethe pensaba que en la música se encontraba de manera especial el elemento “demoníaco” (*dämonisch*) propio de todas las artes. Eckermann sitúa la siguiente conversación con el escritor el 8 de marzo de 1831:

“In der Poesie, sagte Goethe, ist durchaus etwas Dämonisches, und zwar vorzüglich in der unbewußten, bei der aller Verstand und alle Vernunft zu kurz kommt, und die daher auch so über alle Begriffe wirkt.”

“Desgleichen ist es in der Musik im höchsten Grade, denn sie steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die Alles beherrscht und von der niemand im Stande ist, sich Rechenschaft zu geben. Der religiöse Kultus kann sie daher auch nicht entbehren; sie ist eins der ersten Mittel, um auf die Menschen wunderbar zu wirken.”<sup>137</sup>

Goethe creyó siempre que el lenguaje estaba por encima de la música, y de ahí su preferencia en general por la música vocal ante la puramente instrumental<sup>138</sup>. En la década de 1770 comenzó su actividad

---

<sup>135</sup> WA, sección IV, vol. 7, p. 277.

<sup>136</sup> Keil, Robert: “Aus den Tagebüchern Riemers, des vertrauten Freundes von Goethe”. En: *Deutsche Revue über das nationale Leben der Gegenwart* XI (4), 1886, pp. 20-38, aquí pp. 36-37.

<sup>137</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 39, p. 458.

<sup>138</sup> “A pesar de expresiones tan clarivamente románticas, las predilecciones de Goethe se inclinan siempre, en mayor medida, hacia la música vocal, cuya superioridad corrobora valiéndose de argumentos de sello racionalista; así, pues, escribe en su *Wilhelm Meister*: ‘Comparo melodías, cantos y pasajes sin palabras ni significados con los pájaros o con las mariposas multicolores que revolotean ante nosotros [...]; el canto se

como libretista, que resultó ser asombrosamente prolífica. Escribió textos para óperas en lengua alemana (*Singspiele*) y dramas. Para muchos de ellos compusieron música Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), y Philipp Christoph Kayser (1755-1824). Durante estos años Goethe escribió los libretos de *Erwin und Elmire* (texto publicado en 1775), *Claudine von Villa Bella* (texto publicado en 1776), *Lila* (1777-1778), *Proserpina* (texto publicado en 1778, estreno en Weimar ese mismo año) y *Die Fischerin* (1782). *Scherz, List und Rache* (Kayser / Goethe) se estrenó en 1786, si bien no tuvo mucho éxito. Aunque los textos de estas obras ya no sean muy conocidos hoy en día, gozaron de gran popularidad en su tiempo.

A partir de 1788, algunos textos líricos de Goethe inspiraron numerosos *lieder*<sup>139</sup>. Su viaje a Italia comienza el 3 de septiembre de 1786, según anota en su *Italienische Reise* (1829). A lo largo del mismo tuvo ocasión de conocer más a fondo el arte musical asistiendo a conciertos y estudiando música. Deja constancia de algunos pensamientos y experiencias musicales en la obra mencionada. Ya en noviembre de ese mismo año relata su asistencia a un concierto público en honor a Santa Cecilia en la carta WA 8/2527, fechada en Roma el 22 de noviembre y dirigida a sus amigos y conocidos en Weimar:

Eine schöne Art musikalischer Aufführung hört ich hier. Wie man Violin oder andre Concerte hat; so führen sie Concerte mit Stimmen auf. daß die eine Stimme, der Sopran herrschend ist, und Solo singt, das Chor von Zeit zu Zeit einfällt und ihn begleitet. Es versteht sich immer mit dem ganzen Orchester. Es thut gute Würckung. - Ich muß endigen, wie wir den Tag enden mußten. Denn Abends gingen wir noch vor der Oper vorbei wo eben die Litiganti aufgeführt wurden und hatten des Guten soviel genoßen daß wir vorübergingen.<sup>140</sup>

En Roma también se organizaban conciertos privados. Goethe dejó constancia de su asistencia a uno organizado por el conde Abbondio Faustino Rezzonico (1742 - ¿?) en febrero de 1788. De este texto se puede deducir la preferencia de Goethe por los movimientos rápidos, en

---

eleva como un ángel hasta el cielo [...]". Fubini, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid, Alianza 1999, p. 258.

<sup>139</sup> El *lied* es un subgénero musical que no tiene traducción al español. Mariano Pérez Gutiérrez lo define de la siguiente manera: "La PALABRA ALEMANA 'LIED' (que no tiene traducción castellana exacta) SIGNIFICA, MÁS que *simple* canción, tonada o aria. El *lied* romántico es una canción para voz solista con acompañamiento, generalmente de piano, de corte *íntimo*, *sencillo* y *recoleta*, sin efectismos deslumbrantes, pero en estilo *refinado*, *elevado* y *artístico*, cuyo distintivo principal es la mutua compenetración de poesía y música". Pérez Gutiérrez, Mariano: *El universo de la música*. Madrid, Musicalis 1995 (2ª ed.), p. 383. Para más información consúltese el Anexo 1. En este trabajo se considerarán sinónimos los términos *lied* y *Vertonung*.

<sup>140</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 30, p. 172.

contra de los adagios y largos, ya que estos últimos le parecían melancólicos:

Abwechselnd ging es eine Weile fort, auch wurde von einer Dame eine Lieblingsarie vorgetragen, endlich aber, als die Reihe wieder an Kaysern kam, legte er ein anmutiges Thema zum Grunde und variierte solches auf die mannichfaltigste Weise. [...] Nun will ich gerade nicht behaupten, daß mir jene sehnsüchtigen Töne, die man im Adagio und Largo hinzuziehen pflegt, jemals seien zuwider gewesen, doch aber liebt' ich in der Musik immer mehr das Aufregende, da unsere eigenen Gefühle, unser Nachdenken über Verlust und Mißlingen uns nur allzuoft herabzuziehen und zu überwältigen drohen.<sup>141</sup>

El autor también se interesó por la acústica de la iglesia de San Pedro y de la Capilla Sixtina. Durante su segunda estancia en Roma (junio 1787 – abril 1788) estudió, analizó e interpretó obras vocales polifónicas de compositores como Cristóbal de Morales (1500-1553), Benedetto Marcello (1686-1739) y Giovanni Perluigi da Palestrina (1514?–1594). El 1 de marzo de 1788 escribió:

Es ward ein altes Motett, von einem Spanier Morales komponiert, gesungen, und wir hatten den Vorschmack von dem was nun kommen wird. [...] So haben wir eine merkwürdige Sammlung Psalmen im Hause; sie sind in Italienische Verse gebracht und von einem Venetianischen Nobile, Benedetto Marcello, zu Anfang dieses Jahrhunderts in Musik gesetzt. Er hat bei vielen die Intonation der Juden, teils der Spanischen teils der Deutschen als Motiv angenommen, zu andern hat er alte griechische Melodien zugrunde gelegt und sie mit großem Verstand, Kunstkenntnis und Mäßigkeit ausgeführt. Sie sind teils als Solo, Duett, Chor gesetzt und unglaublich original, ob man gleich sich erst einen Sinn dazu machen muß.<sup>142</sup>

No cabe duda de que Goethe conoció mucha música histórica a través de Kayser. Llegó a cantar una voz de algún motete, acompañado al piano por su amigo. El siguiente fragmento autobiográfico de *Italienische Reise* (1829) relata esta última anécdota y muestra su capacidad para leer partituras polifónicas (como generalmente son los motetes de Palestrina) e interpretarlas cantando alguna de sus voces. Goethe escribió sobre este suceso el 14 de marzo de 1788:

Sonntags hörten wir in der Sixtinischen Kapelle ein Motett von Palestrina. Dienstag wollte uns das Glück daß man zu Ehren einer Fremden verschiedene Teile der Karwochsmusik in einem Saale sang. Wir hörten sie also mit größter Bequemlichkeit und konnten uns, da wir

---

<sup>141</sup> *Op. cit.*, vol. 15, pp. 559-560.

<sup>142</sup> *Op. cit.*, vol. 15, p. 562.

sie [so] oft am Klavier durchsangen, einen vorläufigen Begriff davon machen. Es ist ein unglaublich großes simples Kunstwerk, dessen immer erneuerte Darstellung sich wohl nirgends als an diesem Orte und unter diesen Umständen erhalten konnte.<sup>143</sup>

Goethe regresó a Weimar el 18 de junio de 1788. Cuando Kayser partió a Suiza, fue Reichardt quien empezó a colaborar con Goethe poniendo música para las óperas en lengua alemana *Erwin und Elmire* (estreno con música de Reichardt en 1788), *Claudine von Villa Bella* (Reichardt / Goethe 1789, estreno de nueva versión en Weimar en 1795) y *Jery und Bätely* (Reichardt / Goethe, estreno en 1789). Aunque sus composiciones han caído en olvido, Reichardt fue un compositor muy popular en su época. Goethe aceptó en enero de 1791 el cargo de director del Teatro de la Corte de Weimar, que desempeñaría hasta abril de 1817. Durante estos años se llevaron al escenario piezas de teatro, óperas italianas (por ejemplo *Las bodas de Fígaro* en 1793 o *Don Juan* en 1795), *Singspiele* y conciertos de música instrumental. Las críticas fueron en general muy favorables a la labor de Goethe en Teatro de la Corte<sup>144</sup>.

En 1794 Goethe dirigió por primera vez la ópera *Die Zauberflöte* (Mozart / Schikaneder) y diseñó incluso un decorado para la pieza. Su admiración por esta obra le llevó a empezar una segunda parte en 1796, tal como se refleja en la carta WA 11/3263, dirigida al músico austriaco Paul Wranitzky (1756-1808) y fechada el 24 de enero de ese año. Finalmente, la continuación de *Die Zauberflöte* quedó inconclusa por la dificultad que entrañaba encontrar un buen compositor. Aparte de su labor como libretista, Goethe siguió cultivando ocasionalmente la música instrumental: el médico y escritor David Veit (1771-1814) escribió en una carta a Rahel Levin-Varnhagen (1771-1833) fechada en 1795: “Goethe spielt Klavier und gar nicht schlecht”<sup>145</sup>. A pesar de ello, Goethe nunca se consideró un entendido musical, ni mucho menos un músico práctico. En la carta WA 11/3322, dirigida a Friederike Helene Unger y fechada en Weimar el 13 de junio de 1796, Goethe asegura:

<sup>143</sup> *Op. cit.*, vol. 15/1, pp. 566-567.

<sup>144</sup> “Weimar d. 3ten Oktober. Unser neuerrichtetes Hoftheater fängt sich an, besonders für Singspiele merklich zu bilden, und wenn der Hr. *Geheimerath von Göthe*, unter dessen Oberaufsicht es steht, fortfährt sich so eifrig, wie es bisher gethan, für dasselbe zu interessiren, so müssen wir bald etwas mehr als das Gewöhnliche daran haben”. Anónimo: “Nachrichten aus Briefen”. En: *Musikalisches Wochenblatt*, 2. Heft, I. Stück. F. L. Ae. Kunzen (ed.): Berlín 1791, p. 14.

<sup>145</sup> Citado según Canisius (1998), 23. No ha sido posible encontrar la carta original para este trabajo.

Musik kann ich nicht beurtheilen, denn es fehlt mir an Kenntniss der Mittel deren sie sich zu ihren Zwecken bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse; und so kann ich von Herrn Zelters Compositionen meiner Lieder sagen: daß ich der Musik kaum solche herzliche Töne zugetraut hätte.<sup>146</sup>

Animado por sus estudios ópticos, el autor siguió aprendiendo fundamentos de teoría musical prácticamente de manera autodidacta, pidiendo en ocasiones ayuda a expertos como Reichardt. Su especial interés por la acústica se revela en la carta FA 30/340, fechada en Weimar el 17 de noviembre de 1791:

Mein Optisches Wesen und Treiben empfehle ich Ihrer fortdauernden Aufmerksamkeit es freut mich wenn Sie die Art der Behandlung mehr als die Sache ergötzt hat. [...] Lassen Sie uns die Akustik gemeinsam angreifen! Diese großen Gegenstände müssen von mehreren aber zu gleicher Zeit bearbeitet werden wenn die Wissenschaft fortrücken soll. Ich kann mich nicht genug auf die Chymie und auf den chymischen Theil der Naturlehre berufen. Eine Wissenschaft kann nie das Besitzthum eines einzigen werden und wenn sie es eine Zeitlang wird, so schadet auch ein solcher außerordentlich Mensch indem er nutzt, oft beydes in gleichem Maaße.<sup>147</sup>

El interés de Goethe se inclinó gradualmente hacia cuestiones teóricas sobre la naturaleza de la música en detrimento de la práctica. Para ello se sirvió una vez más de expertos, decidiendo estudiar la obra de los célebres físicos Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827) y Thomas Johann Seebeck (1770-1818). Chladni visitó Weimar en enero 1803 y se entrevistó con Goethe el día 26, tal como se refleja en la entrada correspondiente a su diario: “26. Bißher zu Hause Morgens meist Cellinis Anhang. Chladni. Acustic”<sup>148</sup>. Tal como se desprende de la carta FA 32/1257, dirigida a Schiller y fechada en Weimar ese mismo día, Goethe se interesó vivamente por los estudios del físico:

Doktor Chladni ist angekommen und hat seine ausgearbeitete Akustik in einem Quartbände mitgebracht. Ich habe sie schon zur Hälfte gelesen und werde Ihnen darüber mündlich, über Inhalt, Gehalt, Methode und Form manches Erfreuliche sagen können.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 31, p. 192

<sup>147</sup> *Op. cit.*, vol. 30, p. 593. Según la edición de Weimar: WA 9/2898.

<sup>148</sup> *Op. cit.*, vol. 32, p. 316.

<sup>149</sup> *Op. cit.*, vol. 32, p. 315. Según la edición de Weimar: WA 16/4613.

Es muy posible que Goethe se entrevistara varias veces con Chladni, pues su visita en Weimar se extendió hasta febrero. Desgraciadamente no dejó constancia de ello en sus diarios o en sus cartas. Chladni regaló a Goethe el estudio *Die Akustik* (1802), obra a la que el escritor recurriría más tarde para la elaboración de su teoría del sonido *Tonlehre* (aprox. 1807-1815). Chladni y Goethe volverían a verse años más tarde (en junio de 1812, marzo de 1820 y diciembre de 1825). El autor siguió leyendo los trabajos del científico, aunque estuvieran ya relacionados con otras cuestiones del saber.

El interés de Goethe por la acústica le llevó no sólo a realizar experimentos empíricos, sino también a comenzar la elaboración de una teoría del sonido cuya redacción se prolongaría durante varios años y que finalmente quedaría inconclusa. Ésta se refleja en dos obras que no llegaron a terminarse: un esquema sobre el diletantismo en las artes y su *Tonlehre*. Ya en los *Tag- und Jahreshefte* de 1798, Goethe deja constancia de una colaboración con Schiller centrada en el diletantismo artístico. Este fenómeno estaba muy extendido por Europa y abarcaba todas las Bellas Artes. Goethe y Schiller decidieron analizar y exponer de manera sencilla las ventajas e inconvenientes del mismo, es decir, de la práctica de las artes llevada a cabo por aficionados<sup>150</sup>. Eligieron a tal fin una estructura en forma de rosa, que llamaron *Temperamentenrose*. En los *Tag- und Jahreshefte* de 1799, Goethe explica brevemente la razón de esta curiosa estructura:

Hier fühlten wir immer mehr die Notwendigkeit von tabellarischer und symbolischer Behandlung. Wir zeichneten zusammen jene Temperamentenrose wiederholt; auch der nützliche und schädliche Einfluß des Dilettantismus auf alle Künste ward tabellarisch weiter ausgearbeitet, wovon die Blätter beidhändig noch vorliegen. Überhaupt wurden solche methodische Entwürfe durch Schillers philosophischen Ordnungsgeist, zu welchem ich mich symbolisierend hinneigte, zur angenehmsten Unterhaltung. Man nahm sie von Zeit zu

---

<sup>150</sup> Goethe y Schiller pretendían además escribir acerca de este fenómeno en Europa. Por esta razón, Goethe pidió información sobre el diletantismo en Francia y España a Wilhelm von Humboldt (1767-1835), quien había visitado estos países con anterioridad. En la carta FA 31/713, fechada en Jena el 26 de mayo de 1799, Goethe le escribe sobre este proyecto: "Es ist nun auch eine Abhandlung auf dem Wege, über den Dilettantismus in allen Künsten, versteht sich den praktischen. Es soll darin dargestellt werden sein Nutzen und Schaden fürs Subjekt sowohl als für die Kunst und für das Allgemeine der Gesellschaft. Die Geschichte desselben, sowohl in Deutschland als im Ausland, wollen wir nicht übergehen. Sie sehen wohl, daß dieses auch nur eine Skizze werden kann, die Sie dereinst mit auszuführen eingeladen sind. Haben Sie doch die Güte, mir etwas von dem praktischen Dilettantismus in Spanien von welcher Kunst es auch sei, zu melden. Vielleicht schreiben Sie mir bald etwas über die Franzosen und wohin sich bei diesen die Neigung und Tätigkeit der Liebhaber richtet". Apel *et al.* (1985ss.), vol. 31, p. 679. Según la edición de Weimar: WA 14/4056.



Zeit wieder auf, prüfte sie, stellte sie um, und so ist denn auch das Schema der "Farbenlehre" öfters bearbeitet worden.<sup>151</sup>

Reelaborado varias veces, este esquema constaba de varios círculos concéntricos que encerraban los caracteres humanos. Goethe pintó de un color distinto cada parte de la rosa. Ésta fue el logo de la exposición *Goethe als Naturforscher* que tuvo lugar en 1994 en Frankfurt y Weimar. Canisius (1998) ha investigado profundamente sobre este tema<sup>152</sup>.

Estimulado por la obra de Chladni y Seebeck, Goethe siguió interesándose por la acústica musical. A menudo escribía a Zelter exponiéndole sus dudas y preguntas. En su correspondencia se reflejan observaciones que abarcan múltiples aspectos físico-acústicos, entre ellos el sistema temperado. Así, la carta FA 33/254, dirigida al mencionado músico y fechada el 22 de junio de 1808 en Karlsbad, refleja muy bien los ámbitos que interesaban al autor de manera especial. Aparece la naturaleza de las tonalidades menores, el origen "no natural" de la tercera menor, o el supuesto carácter natural de la escala diatónica. Disiente con Zelter respecto a un experimento conocido ya por los pitagóricos que consistía en obtener distintos sonidos cortando una cuerda en diferentes puntos:

1) *Die Moll Tonart unterscheidet sich von der Dur Tonart durch die kleine Terz.*

Unterscheidet sie sich nicht aber auch durch die Verkleinerung oder Verengerung der übrigen Intervalle?

2) *welche an die Stelle der großen Terz gesetzt wird.*

Dieser Ausdruck kann nur gelten wenn man von der Dur Tonart ausgeht. Ein Theorist nordischer Nationen, der von den Moll Tönen ausginge, könnte eben so gut sagen, die große Terz werde an die Stelle der kleinen gesetzt.

3) *Unsre heutige diatonische (natürliche) Tonleiter.*

Daß die diatonische Tonleiter allein natürlich sei, dagegen geht eigentlich meine Opposition.

4) *entspringt aus der Teilung der Saite. Teilt man diese in die Hälfte etc. etc.*

Daß die Teilung der Saite in bestimmbare Theile Klänge hervorbringt die für das Ohr harmonisch sind, ist ein sehr hübsches Experiment, das denn auch eine gewisse Tonleiter begründen möchte; aber was auf diese Weise nicht gelingt, sollte es nicht auf eine andre Weise möglich seyn?

---

<sup>151</sup> BA, vol. 16, p. 62.

<sup>152</sup> Para más información acerca de la teoría del sonido de Goethe, véase *op. cit.*, 134-149.

5) Man mag aber die Saite in soviel Theile theilen als man will, so entsteht niemals eine kleine Terz, obgleich man dieser dadurch immer näher kommen kann.<sup>153</sup>

Con la ayuda del músico, Goethe redactó de manera fragmentaria su *Tonlehre*, que en un principio planeó incluir como anexo a la *Farbenlehre* (1810). Goethe pretendía reflejar el paralelismo que, a su juicio, existía entre los colores y los sonidos musicales. A pesar de los esfuerzos del autor, ésta quedó incompleta y en forma de fragmentos. Aunque es mucho menos conocida que la *Farbenlehre*, refleja consideraciones muy interesantes sobre la música.

Ya se ha señalado que Goethe asistió muchos conciertos de todo tipo a lo largo de su vida, conoció a los músicos más prominentes del ámbito de expresión alemana y con frecuencia organizaba recitales en su casa de Frauenplan. Durante algunos años, y para relajarse de sus tareas ministeriales, hacía que un organista le tocara piezas de J. S. Bach, compositor por el que siempre sintió predilección<sup>154</sup>. En la carta FA 35/231, fechada en Weimar el 4 de enero de 1819 y dirigida a Zelter, revela más detalles acerca de sus gustos musicales:

Bei dieser Gelegenheit muß ich erzählen, daß ich, um die Gedichte zum Aufzug zu schreiben, drei Wochen anhaltend in Berka zubrachte, da mir denn der Inspector täglich drei bis vier Stunden vorspielte und zwar, auf mein Ersuchen, nach historischer Reihe: von Sebastian Bach bis zu Beethoven, durch Philipp Emanuel, Händel, Mozart, Haydn durch, auch Dusseck und dergleichen mehr.<sup>155</sup>

Numerosos compositores escribieron melodías para Goethe en vida del autor: cabe destacar aquí Zelter, Reichardt, Franz Schubert (1797-1828), Ludwig van Beethoven (1770-1827) y Louis Spohr entre otros. Los compositores que Goethe prefería para poner música a sus textos fueron, no obstante, Reichardt y Zelter. Según se puede deducir de algunas cartas, él mismo hacía cambios ocasionales en las *Vertonungen* de éste último para que música y letra se adecuaran perfectamente: "Schon der Anblick deiner Composition macht mich wieder froh, ich will sie nun auch

<sup>153</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 33, pp. 327-328. Según la edición de Weimar : WA 20/5548.

<sup>154</sup> Goethe deja constancia de ello en sus diarios. Así, en las entradas correspondientes al 14 y 15 de junio de 1814 anota lo siguiente: "14. Dictirt. Gebadet. Mittags die Frau von Heygendorf mit dem Professor Jagemann, der Geheime Rath Wolf, der Assessor und Riemer [...]. Der Organist spielte Clavier. 15. Der Assessor wieder nach Weimar [...]. Der Graf Marschall mit seiner Frau. Abends wie immer. Der Organist die Bachischen Sachen gespielt". WA, sección III, vol. 5, p. 112.

<sup>155</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 35, p. 242. Según la edición de Weimar: WA 31/47.

zu hören suchen und sehen, daß ich die dem Gesang widerwärtigen Stellen abändere”<sup>156</sup>.

Goethe conoció en persona a lo largo de su vida a la mayoría de los músicos más notables de la época: Ludwig van Beethoven, Johann Karl Gottfried Loewe (1796-1869), Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) y Maria Szymanowska (1795-1831) entre otros. Aparte de Corona Schröter, algunas mujeres compositoras pusieron música a obras de Goethe: Anna Amalia de Weimar, Louise Reichardt (1779-1826), Fanny Hensel (1805-1847) o Helene Riese (1795- aprox. 1859) Este fenómeno, sin embargo, es poco conocido porque en la época de Goethe, pues las mujeres prácticamente no tenían la posibilidad de publicar sus propios trabajos. Otros autores han compuesto piezas sinfónicas inspirándose en obras literarias de Goethe: *Egmont* de Beethoven, *Lieder, Gesänge und Requiem für Mignon aus Goethe's Wilhelm Meister op. 98*, de Robert Schumann, e incluso *Der Zauberlehrling* de Paul Dukas (1865-1935), que fue llevado a la animación por Disney en la película *Fantasia* (1940).

Se puede observar por tanto cómo la música estuvo muy presente en la vida de Goethe, dándole ocasión de desarrollar sus facetas de instrumentista, cantante, libretista, director de ópera, acústico, esteta y teórico musical. En él se observa una interesante evolución: aunque se ocupó de manera activa con la música vocal e instrumental durante su infancia y juventud, a mediados de su vida fue abandonando el lado práctico de la música para concentrarse en aspectos teóricos de la misma: fenómenos acústicos de diversa índole, la naturaleza de la tonalidad y del sonido, el fenómeno del diletantismo, etc... Su interés por la música a lo largo de su vida será por tanto más intelectual y científico que práctico.

Blume (1948)<sup>157</sup> intenta precisar la especial relación de Goethe con la música por medio de negaciones. Como se ha expuesto anteriormente, Goethe no encajaba en los esquemas musicales del siglo XVIII y por eso era difícil entender entonces su posición respecto a este arte. Tampoco se corresponde con la concepción decimonónica de “público”, “aficionado” o “experto”:

Goethe ist, nach der Terminologie des 18. Jahrhunderts, weder ein “Künstler”, noch ein “Kenner”, noch ein “Liebhaber” der Musik. Für einen “Künstler” in diesem Sinne fehlt ihm die eigene musikalische Produktions- und Reproduktionsfähigkeit. Für einen “Liebhaber” besitzt er eine viel zu ausgebreitete und vertiefte Kenntnis, ein viel zu

---

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> Blume, Friedrich: *Goethe und die Musik*. Kassel, Bärenreiter 1948.

selbständiges Vermögen zu wohlbegründetem Urteil. Vom "Kenner" des 18. Jahrhunderts aber scheidet ihn das Zuwenig an Interesse für technische Verfahren und formale Normen und das Zuviel an Unmittelbarkeit, an sinnlicher Empfänglichkeit und "denkendem Enthusiasmus". Er paßt nicht ins alte Schema. Er paßt auch nicht ins neue: zu aktiv und urteilssicher, um nur "Publikum" zu sein, zu kenntnisreich, zu eindringend und der anschaulichen Sinnhaftigkeit der Musik zu aufgeschlossen, um als "gebildeter Dilettant" im Sinne Hoffmanns zu gelten, zu enthusiastisch zum "Kritiker" und zu kritisch zum "reisenden Enthusiasten" (Hoffmann) ist und bleibt er ein Einzelner und Einziger.<sup>158</sup>

Es imposible clasificar la relación de Goethe con la música en una sola categoría estanca. Pero es evidente la altísima consideración en que tenía esta disciplina. Influido por su propia educación y por los ideales clásicos, el autor consideraba que la música era indispensable para una educación completa (*Bildung*) que propiciara el crecimiento humano e intelectual. Ha llegado hasta nuestros días una anécdota que muy bien puede resumir la alta opinión de Goethe sobre la música y la práctica de la misma. Ésta se ha fechado el 6 de agosto de 1822, y tuvo lugar a lo largo de una conversación entre Goethe y el profesor Josef Pleyer:

In Mariaschein bei Teplitz starb am 25. vor. Mon. [November 1876] der dortige pensionirte Lehrer Josef Pleyer im Alter von einundachtzig Jahren. Derselbe erinnerte sich, wenn das Gespräch auf Goethe kam, stets der Worte, die letzterer bei seinem Aufenthalt in Eger während eines Concertes zu Pleyer, einem Mitwirkenden, gesagt hatte: "Wer Musik nicht liebt, verdient nicht, ein Mensch genannt zu werden; wer sie liebt, ist erst ein halber Mensch; wer sie aber treibt, ist ein ganzer Mensch."<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> *Op. cit.*, 94.

<sup>159</sup> Freiherr von Biedermann, Woldemar (ed.): *Goethes Gespräche*. Leipzig, Biedermann 1889-1896, vol. 10, p. 107.

## 2.2. INVESTIGACIÓN SOBRE J. W. VON GOETHE Y LA MÚSICA

La relación de Goethe con la música ha suscitado el interés de la filología alemana desde finales del siglo XIX. Uno de los primeros trabajos es von Bock (1871)<sup>160</sup>. En la primera parte, encabezada por la pregunta “Was war Göthe’n der Musik?” (p. 7), se expone la relación de Goethe con la música práctica desde su infancia y juventud, su labor de libretista y su relación con otros músicos de la época (Ludwig van Beethoven, Maria Szymanowska, etc.). La segunda se titula “Was war Goethe der Musik?” y se centra en su labor como teórico musical, ofreciendo una amplia explicación de la *Tonlehre*. Éste es uno de los trabajos pioneros en el tema y al mismo tiempo de los más completos hasta la fecha. Von Wasiliewski (1880)<sup>161</sup> destaca la actividad de Goethe como instrumentista, sus conocimientos musicales (subraya la predilección del autor por la obra de J. S. Bach), la relación con músicos de la época y el concepto goetheano de *lied*. El autor pretende acabar con la idea, al parecer generalizada en su época, de que Goethe era poco aficionado a la música. No profundiza, sin embargo, en la actividad teórico-musical del autor.

El historiador de arte Wilhelm Bode (1845-1929) estudió de manera profunda la relación de Goethe con la música y la vida artística en Weimar. De su producción destacan *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von Eberwein und Lobe* (1912)<sup>162</sup>. Esta obra aporta información, presumiblemente de primera mano, de Eberwein y Christian Lobe (1797-1881) sobre la relación de Goethe con músicos y actores de Weimar. Ésta ha sido completada por Wilhelm Bode, según se lee en el título: *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von Eberwein und Lobe. Mit Ergänzungen von Dr. Wilhelm Bode* (1912). Dicha obra incluye interesantes datos sobre la actividad musical en casa de Goethe y su relación con los artistas y el teatro de la corte de Weimar. Contiene además un fragmento musical de la ópera *Faust*, compuesta por Eberwein. Otros trabajos destacados de Wilhelm Bode son *Der weimarische Musenhof 1756-1781* (1917)<sup>163</sup>, y especialmente *Die Tonkunst in Goethes Leben* (1912). Esta última publicación estudia la relación del autor con la

---

<sup>160</sup> von Bock, Woldemar: *Goethe in seinem Verhältnisse zur Musik*. Berlín, Schneider & Co. 1871.

<sup>161</sup> von Wasiliewski, Wilhelm Joseph: *Goethe's Verhältnis zur Musik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1880.

<sup>162</sup> Bode, Wilhelm y Eberwein, Carl: *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von Eberwein und Lobe*. Berlín, Mittler 1912.

<sup>163</sup> Bode, Wilhelm: *Der weimarische Musenhof 1756-1781*. Berlín, Mittler 1917.

música y artistas de su época. Está dividida en dos volúmenes e incluye grabados, fotografías y fragmentos de partituras. Se trata de una publicación muy completa que actualmente todavía resulta de interés. De manera similar a von Wasiliewski (1880), Friedlaender (1916)<sup>164</sup> presta especial atención a la labor de Goethe como libretista, a su amistad con músicos como Beethoven y a los compositores coetáneos que pusieron música a algunas de sus obras (Schubert, Mendelssohn, Zelter...). Se centra también en los *lieder* y *Vertonungen* compuestos en vida del autor y basados en textos suyos. Sin embargo, Friedlaender también deja a un lado los escritos y planteamientos teórico-musicales del escritor<sup>165</sup>.

Abert (1922)<sup>166</sup> presenta la música instrumental en el entorno de Goethe, aunque sigue dedicando buena parte de su investigación al *lied* y a la ópera. En John (1928)<sup>167</sup> se aprecian influencias de von Bock (1871) y Bode (1912). La división formal de este trabajo es, sin embargo, muy significativa porque separa la relación de Goethe con la música en su aspecto práctico (*Goethes äußere Beziehungen zur Musik: Musizieren in Goethes Hause, Instrumental- und Vokalmusik, Oper und Drama*) y en su lado teórico (*Goethes innere Einstellung zur Musik: Musikanschauung, Zelter, theoretische Beschäftigung mit der Musik*). Curiosamente, John identifica la actividad musical práctica de Goethe con su faceta pública, y la teórica con su investigación y trabajos privados. Blume (1948) no aporta mucho contenido nuevo a las investigaciones anteriores, aunque sí observaciones interesantes acerca de la relación que tenía Goethe con la música. Tras exponer las razones por las que no cabe considerar al autor artista, experto o aficionado musical según las convenciones del siglo XVIII, Blume (1948) resalta su especial posición. No ignora la gran influencia que Goethe ejerció en el pensamiento musical del siglo XIX:

Dies alles heißt aber nichts anderes, als daß Goethes gesamtes Verhältnis durchaus sui generis gewesen ist, und daß in ihm die Grundlagen jener Anschauungen zur Helle des Bewußtseins gelangt sind, sie dann für ein Jahrhundert die Grundlagen allen Musikdenkens gebildet haben.<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Friedlaender, Max: *Goethe und die Musik. Festvortrag gehalten am 17. Juni 1916*. Weimar / Leipzig, Verlag der Goethe-Gesellschaft / Insel 1916.

<sup>165</sup> Max Friedlaender es el autor de la monumental obra *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*. Se publicó por primera vez en 1902 y desde entonces se ha reeditado varias veces, pues sigue siendo una obra fundamental de consulta para los interesados en los *lieder* del siglo XVIII. Véase Friedlaender, Max: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*. Hildesheim, Olms 1962 (ed. facsímil).

<sup>166</sup> Abert, Hermann: *Goethe und die Musik*. Stuttgart, Engelhorn 1922.

<sup>167</sup> John, Hans: "Goethe und die Musik". En: *Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke* 73. Bad Langensalza, Beyer 1928.

<sup>168</sup> *Op. cit.*, 95-96.

Moser (1949)<sup>169</sup> explora también la relación del autor con la música e incluye un interesantísimo anexo en el que ofrece ejemplos de *Vertonungen* y fragmentos operísticos basados en obras del autor. Este trabajo presenta partituras y numerosos análisis musicales, lo que permite un acercamiento muy práctico a las *Vertonungen*. Tappolet (1975)<sup>170</sup> ofrece un panorama muy completo sobre la actividad musical de Goethe a lo largo de su vida. Lo completa además con referencias musicales en su obra literaria (*Die Wahlverwandtschaften*, *An Lina*, etc.), aspecto que se había descuidado en trabajos anteriores.

Walwei-Wiegelmann (1985)<sup>171</sup> recoge el pensamiento musical del autor a partir de sus cartas, diarios y diálogos. Este libro constituyó un material de trabajo muy útil hasta que apareció la obra completa de Goethe en edición digital. Schaefer (1993)<sup>172</sup> presenta una excelente síntesis de los aspectos ya mencionados en la relación del autor con la música. Presenta una estructura original, acorde con el título de la obra: introducción, tema, dieciséis variaciones y una coda, en donde se recogen las conclusiones. Canisius (1998) es sin duda la publicación más conocida sobre Goethe y la música. Acompaña interesantes fotografías e ilustraciones que se echan de menos en las publicaciones previas. Constituye un trabajo puramente biográfico con orientación musicológica. Por tanto, no trata la presencia de la música en la obra literaria de Goethe, aunque sí cita abundante correspondencia con artistas contemporáneos (Reichardt, Zelter, etc.).

Existen también publicaciones que versan sobre la relación de Goethe con músicos y compositores de su época. Son especialmente interesantes las publicaciones que tratan sobre la relación del autor con Eberwein, Reichardt y Zelter. Borchmeyer (1994) ha estudiado de manera profunda la relación de Goethe con la obra de Mozart. Janeiro Randall (2000)<sup>173</sup> aporta información completa sobre la actividad libretística de

---

<sup>169</sup> Moser, Hans Joachim: *Goethe und die Musik*. Leipzig, Peters 1949.

<sup>170</sup> Tappolet, Willy: *Begegnungen mit der Musik in Goethes Leben und Werk*. Berna, Benteli 1975.

<sup>171</sup> Walwei-Wiegelmann, Hedwig: *Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern*. Frankfurt am Main, Insel 1985.

<sup>172</sup> Schaefer, Hans Joachim: *Goethe und die Musik. Variationen über ein unterschätztes Thema*. Kassel, Jenior & Preßler 1993.

<sup>173</sup> Janeiro Randall, Annie: "Music in Weimar circa 1780: Decentering Text, Decentering Goethe". En: Burkhard Henke et al. (eds.): *Unwrapping Goethe's Weimar. Essays in Cultural Studies and Local Knowledge*. Camden House, 2000.

Goethe. Destacan dos publicaciones más recientes por la abundancia de material gráfico y documental. En primer lugar, el catálogo elaborado por Salmen y Zeller (2002)<sup>174</sup> de la exposición *Der Tonkünstler Johann Friedrich Reichardt und Goethe*. En segundo, el catálogo de la exposición *Nur nicht lesen! Immer singen... Musik und Musiker im Umfeld Goethes* (Busch-Salmen et al., 2003)<sup>175</sup>. Byrne (2004) analiza la personalidad de Goethe como poeta musical y como catalizador, es decir, como inspirador de música para los compositores. Esta publicación es una recopilación de conferencias sobre la relación de Goethe con la música<sup>176</sup>. La investigación más reciente de la que tiene noticia al concluir este trabajo es Miller (2009)<sup>177</sup>, en donde se revisa la relación de Goethe con los compositores de su época, centrándose especialmente en Kayser, Reichardt, Zelter y Mendelssohn-Bartholdy.

Algunos trabajos que han salido a la luz en los últimos años se centran al fin en la influencia de la música en la obra literaria de Goethe. De éstos cabe destacar los artículos *Figurazioni e ispirazioni musicali nell' opera letteraria di Goethe*, de Luciano Zagari (2000)<sup>178</sup>, y *Orpheus und Dämon. Musikalische Motive in Goethes Dichtungen*, de Ulrike Kienzle (2003)<sup>179</sup>.

Teniendo en cuenta esta breve relación bibliográfica cabe alcanzar dos conclusiones: en primer lugar, las investigaciones sobre Goethe y la música han quedado establecidas sobre todo en su relación con músicos ilustres de la época, en textos musicados (*Singspiele*, óperas, *Vertonungen...*) y en su labor teórico-musical (*Tonlehre*). En segundo, parece que la Filología Alemana ha descuidado la faceta musical práctica de Goethe, a pesar de que el autor sabía cantar y tocar dos instrumentos, organizaba con frecuencia conciertos en su casa y sentía predilección por

---

<sup>174</sup> Salmen, Walter y Zeller, Regine: "...von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischer unser Widersacher..." *Der Tonkünstler Johann Friedrich Reichardt und Goethe*. Düsseldorf, Goethe-Museum 2002.

<sup>175</sup> Busch-Salmen, Gabriele et al.: *Musik und Musiker im Umfeld Goethes. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift 28. September – 23. November 2003*. Düsseldorf, Kühler 2003.

<sup>176</sup> Byrne, Lorraine (ed.): *Goethe: Musical poet, musical catalyst*. Dublín, Carysfort Press, 2004.

<sup>177</sup> Miller, Norbert: *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*. Múnich, Hanser 2009.

<sup>178</sup> Zagari, Luciano: "Figurazioni e ispirazioni musicali nell' opera letteraria di Goethe". En: Giovanni Dotoli (ed.): *Goethe e la musica. Atti del Convegno internazionale*. Marina Franca, Schena 2000, pp. 51-74.

<sup>179</sup> Kienzle, Ulrike: "Orpheus und Dämon. Musikalische Motive in Goethes Dichtungen". En: Andreas Ballstaedt et al. (eds.): *Musik in Goethes Werk - Goethes Werk in der Musik*. Schliengen, Argus 2003, pp. 75-88.



la música coral polifónica del Renacimiento y por la obra de J. S. Bach. En consecuencia, la presencia de instrumentos musicales en la obra literaria de este autor todavía no ha llamado la atención de los investigadores y no se ha estudiado de manera sistemática.

### 2.3. INVESTIGACIÓN SOBRE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA

La simbología de los instrumentos musicales ha despertado especial atención en el campo de las Bellas Artes, sobre todo en la pintura. En un apartado anterior ya se mencionaron como ejemplos Scherliess (1974) y Hammerstein (1985) para la iconografía medieval. Zschätzsch (2002)<sup>180</sup> es un estudio pormenorizado sobre la iconografía musical en la cerámica de la antigua Grecia. Ninguna de las enciclopedias musicales consultadas incluye la presencia de los instrumentos en las demás artes. Esta ausencia se observa incluso en las más actuales *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) o *Musik der Geschichte und Gegenwart* (2005). Tampoco aparece dicha cuestión en las enciclopedias musicales históricas: *Musikalisches Lexikon* de H. C. Koch (ediciones de 1802<sup>181</sup> y 1865<sup>182</sup>), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* de Gustav Schilling (1836)<sup>183</sup> o el *Real-Lexikon der Instrumente* de Curt Sachs (1913)<sup>184</sup>.

Desgraciadamente existen muy pocos trabajos que se centran en la simbología literaria de los instrumentos. La enumeración cronológica de las investigaciones más destacadas a partir de la segunda mitad del siglo XX comienza con el monumental estudio de Riedel (1959)<sup>185</sup>, obra que investiga el papel de la música en la prosa alemana desde la Edad Media hasta el Expresionismo. Este trabajo resulta muy útil para estudiar la presencia de los instrumentos musicales en la literatura de lengua alemana desde la Edad Media hasta el Barroco. Giesel (1978)<sup>186</sup> investiga la simbología de algunos de ellos en los escritos de la Iglesia medieval y los Santos Padres.

---

<sup>180</sup> Zschätzsch, Anemone: *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult*. Rahden / Westfalen, Marie Leidorf 2002.

<sup>181</sup> Para este trabajo se ha empleado una edición facsímil. Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Hildesheim 1964 (rep. Offenbach am Main 1802).

<sup>182</sup> Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Heidelberg, Mohr 1865.

<sup>183</sup> Schilling, Gustav (ed.): *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart, Köhler 1836.

<sup>184</sup> Sachs, Curt.: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim, Georg Olm 1964 (rep. Berlín, Max Hesse 1913).

<sup>185</sup> Riedel, Herbert: "Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung". Bonn, Bouvier 1959 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaften 12).

<sup>186</sup> Giesel, H.: *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche*. Regensburg, Bosse 1978 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 94).

Okken (1985)<sup>187</sup> dedica un apéndice a los instrumentos musicales en el *Tristan* de Gottfried von Straßburg. Eitschberger (1999)<sup>188</sup> analiza la presencia de los mismos en la novela cortesana medieval en lengua alemana. Möller (1976) se centra en la simbología de la música y los instrumentos musicales en la obra satírica *Das Narrenschiff* (1494), de Sebastian Brant (1458-1521), mientras que Niemöller (1982) trata su presencia y función en la novela picaresca *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668) de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1621/1622-1676)<sup>189</sup>. Curiosamente no se ha encontrado para este trabajo ninguna publicación acerca de los instrumentos musicales en autores de corrientes como la Ilustración (*Aufklärung*), *Sturm und Drang* o Clasicismo de Weimar (*Weimarer Klassik*). Wiltrud Kunz defendió su tesis doctoral titulada *Musik in Eduard Mörikes Leben und Schaffen* en la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich (1951)<sup>190</sup>. Por último, Busch-Salmen *et al.* (1998) interpretan de manera tangencial la presencia del arpa eólica y del piano en la obra literaria del autor.

La presencia de los instrumentos en los cuentos populares europeos ha llamado la atención de algunos autores. Wolfgang Laade estudia sucintamente dicho aspecto en cuentos populares de todo el mundo con los artículos *Die Hauptmotive musikalischer Mythen, Sagen, Legenden und Märchen* (1962)<sup>191</sup> y *Die Hauptmotive musikalischer Mythen, Sagen, Legenden und Märchen (Fortsetzung und Schluß)*<sup>192</sup>. Leidecker (1983)<sup>193</sup> retoma esta investigación y profundiza en el cuento popular europeo. Kolago (2004)<sup>194</sup> ha revisado la presencia y función de los instrumentos musicales en los *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1850) de los hermanos Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm.

---

<sup>187</sup> Okken, Lambertus: *Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg* 2. Amsterdam, Rodopi 1985, pp. 164-224 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 58).

<sup>188</sup> Eitschberger, Astrid: *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters*. Wiesbaden, Reichert 1999.

<sup>189</sup> Möller, Dietlind: *Untersuchungen zur Symbolik der Musikinstrumente im Narrenschiff*. Regensburg, Bosse 1982; Niemöller, Klaus Wolfgang: "Die Bedeutung der Musik für Grimmelshausens 'Simplicissimus'". En: *Daphnis* 5 (1976), p. 567ss.

<sup>190</sup> Kunz, Wiltrud: *Musik in Eduard Mörikes Leben und Schaffen*. Múnich, 1951 (tesis doctoral).

<sup>191</sup> Laade, Wolfgang: "Die Hauptmotive musikalischer Mythen, Sagen, Legenden und Märchen". En: *Kontakte* 6 (1962), 291-293.

<sup>192</sup> Laade, Wolfgang: "Die Hauptmotive musikalischer Mythen, Sagen, Legenden und Märchen (Fortsetzung und Schluß)". En: *Kontakte* 1 (1963), 15-17.

<sup>193</sup> Leidecker, Klaus: *Zauberklänge der Phantasie. Musikalische Motive und gesungene Verse im europäischen Märchengut*. Saarbrücken, 1983 (tesis doctoral).

<sup>194</sup> Kolago, Lech: "Jenseits des Wassers aber stand ein schönes, hellerleuchtetes Schloß, woraus eine lustige Musik erschallte von Pauken und Trompeten": zur Rolle und Funktion der Musikinstrumente in den 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm". En: *Analecta homini universali dicata* 2004, pp. 720-734.

**EL ARPA E INSTRUMENTOS  
EMPARENTADOS  
EN LA OBRA DE GOETHE**

---



## 3.1. EL ARPA

### 3.1.1. DESARROLLO HISTÓRICO- MUSICAL

El arpa se considera como uno de los instrumentos cordófonos más antiguos de la historia y ha sufrido una gran evolución desde sus orígenes hasta nuestros días. Sabemos que los cazadores prehistóricos usaban el arco musical en danzas rituales hacia el 15.000 a. C. para asegurarse una buena caza. Evidencian este hecho las pinturas rupestres de las cuevas de Trois Frères, situadas en el sur de Francia. La evolución del arco de caza al instrumento musical concluyó en la Edad de Piedra. Parece ser que este tipo de arpa primitiva fue el primer cordófono de la historia. Existen restos de arpas arqueadas mesopotámicas con 3000 años de antigüedad. Tenemos constancia de arpas arqueadas en monumentos egipcios que datan del año 2000 a. C., lo que permite suponer que este instrumento se introdujo en Europa desde Oriente gracias a las rutas de comercio. Las arpas arqueadas egipcias podían llegar a medir hasta dos metros y contar con un máximo de 14 cuerdas. Hacia 1500 a. C. aparecieron en esta región las primeras arpas angulares, que contaban con una caja de resonancia y una pieza de madera que sujetaba la encordadura.

El arpa llegó a Grecia, donde convivió con otros instrumentos cordófonos como la *kithára*, la *lýra*, el *bárbitos* y otros. El arpa griega se llamaba **trígonon**, que significa “triángulo”. Este nombre se trasladó al cordófono en sentido traslaticio, pues mostraba forma angular (al contrario que las arpas egipcias, que eran curvas). Los musicólogos actuales distinguen tres tipos diferentes de arpas griegas: el más común era un arpa con un cuello horizontal y una caja de resonancia vertical. En la iconografía se suele representar a las arpas griegas con más cuerdas que las liras: probablemente tenían al menos dos octavas. Su afinación sería similar a las de la *lýra* y *kithára*. El segundo tipo de arpa griega era menos común y contaba con una columna, teniendo así un marco triangular de madera. El tercer tipo contaba con una especie de resonador que era más ancho en el centro y se estrechaba en los extremos. Algunos tipos se tocaban con un plectro y otros con los dedos

(*psallein*). De esta raíz proceden los términos *psaltérion* (un término tardío para el arpa griega) y *psáltria* (mujer arpista). Según Sadie (2001) el término **sambýke** era uno de los diversos nombres que se le daban al arpa en la antigua Grecia<sup>195</sup>. Señala que este instrumento sería una especie de cruce entre un arpa arqueada y una angular, de tal manera que su bastidor tendría una encordadura en diagonal y forma de triángulo<sup>196</sup>. Había además otro tipo de arpa que convivía en la antigua Grecia con los instrumentos ya mencionados: el *trígonon*. Ya se ha mencionado en el apartado correspondiente que este instrumento se reservaba solamente a las mujeres, pues la lira y la cítara se destinaban a la educación de los hombres libres. Existen algunas referencias al *trígonon* en la obra literaria de algunos poetas del siglo VI a. C. procedentes de Grecia oriental: cabe destacar a Alceo, Anacreonte y Safo. Sadie (2001) apunta que estos escritores utilizan generalmente el término **pektís** como sinónimo de *trígonon*<sup>197</sup>. Además los tres poetas mencionados asocian el *pektís* a la región de Lidia.

El arpa llegó a desempeñar un papel importante en la vida cultural de la civilización griega. Hacia el siglo VIII a. C. se inventó en la región sirio-fenicia el arpa de tipo triangular. Este nuevo instrumento contaba con una columna que cerraba el bastidor, formado por la caja de resonancia y el clavijero. Más tarde este instrumento llegó hasta Roma, en donde llegó a alcanzar una tesitura de dos octavas. También se extendió por Europa occidental hasta Irlanda. Los Padres de la Iglesia restringieron al principio el uso del arpa por su sensual sonido y larga tradición pagana, pero poco a poco acabaron reconociendo su importancia en el Viejo Testamento, y en especial en el libro de los *Salmos*. En el siglo X, la *harpha* (según su grafía en antiguo alto alemán) era un instrumento de cuerda pulsada con forma triangular. Tenía por lo menos cinco cuerdas, aunque en la mayoría de los casos contaba con más: de doce a quince, a veces incluso diecinueve. Riedel

---

<sup>195</sup> "Sambuca (i) (Lat; Gk. Sambukē). One of the several terms for the Greek harp". Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres / Nueva York, Macmillan Publishers Ltd / Grove's Dictionaries Inc., 2001 (2ª ed), vol. 22, p. 205.

<sup>196</sup> "These harps had a boat-shaped soundbox as their horizontal member with a vertical post rising at one end of the soundbox and strings extending diagonally between the two members [...] The instrument was thus something of a cross between an arched harp and an angular harp; it had the lower soundbox and diagonal strings of an arched harp, but its post was attached to the soundbox at an angle so that the overall shape of the instrument resembled a triangle more than a bow". *Ibid.*

<sup>197</sup> "Pēktis. One of the more common and earlier terms for the Greek angular harp". *Op. cit.*, vol. 19, p. 294.

(1959) señala que el arpa era el instrumento preferido en la Edad Media<sup>198</sup>. Eitschberger (1999) aporta además valiosa información sobre la organología del arpa medieval. Incluye datos estadísticos sobre la presencia de los instrumentos musicales en la literatura cortesana en lengua alemana del siglo XIII. En ellos se aprecia claramente la presencia de la *harpe*, que predomina sobre los demás cordófonos<sup>199</sup>.

En la Alta Edad Media, y por influencia de la Patrística, el arpa adquirió la categoría de símbolo evidente de la Santísima Trinidad por la forma triangular que le confería su bastidor cerrado, formado por la columna, el clavijero y el cuerpo sonoro. Por esta razón aparece con tanta frecuencia en la iconografía románica y gótica. Asimismo, el arpa estaba presente en la música y danza de todas las cortes europeas durante la Edad Media, siendo un atributo de la nobleza y de la vida cortesana. Algunos miembros de la realeza llegaron a cultivar este instrumento con entusiasmo: Giesel (1978) incluye una pequeña lista que abarca desde Carlomagno (aprox. 742-814) hasta María Antonieta (1755-1793)<sup>200</sup>. Algunos *Minnesänger* eran de origen noble y cultivaban el arpa y el canto junto a sus obligaciones cortesanas. La figura del *Minnesänger* está presente en la literatura cortesano-caballeresca del siglo XIII (en alemán se conoce este período como *Blütezeit*). Como autores destacan Walter von der Vogelweide (aprox. 1170-aprox. 1228) y Oswald von Wolkenstein (aprox. 1476-1445). El apartado dedicado a la presencia del arpa en la literatura recoge más información sobre este aspecto. Por otro lado, trovadores y juglares de origen humilde entretenían a reyes, nobles y campesinos con sus pequeños

---

<sup>198</sup> “Die Harfe war das beliebteste Instrument des Mittelalters”. *Op. cit.*, 105.

<sup>199</sup> Véase *op. cit.*, 13-33 y 306ss. Para más información en español sobre la historia del arpa consúltense las siguientes publicaciones de la Dra. María Rosa Calvo-Manzano, catedrática numeraria de arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Calvo-Manzano, María Rosa: *El arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*. Madrid, ARLU 1999; *íd.*: *El arpa en la obra de Mozart*. Madrid, Alpuerto 1991; *íd.*: *El arpa en la obra de Haendel*. Madrid, ARLU 2004. Ésta última ha sido traducida al inglés: Calvo-Manzano, María Rosa: *The harp in Haendel's work. A critical study of Concert op. 4, N.º 6 in B flat major, HWV 294 (1736) for harp and orchestra. 2<sup>nd</sup> edition, revised and bilingual (Spanish-English)*. Madrid, ARLU 2004.

<sup>200</sup> “Als Harfenspieler oder Förderer des Harfenspiels sind uns zahlreiche Persönlichkeiten bekannt, wie Karl der Große (in der Rolle des David, begleitet von seinen harfenspielenden Töchtern (23) ), Kaiser Maximilian I., der der Harfe in der Hofmusik und zur Begleitung des eigenen Gesangs eine hervorgehobene Stellung beimißt, schließlich Isabeau von Frankreich (1371-1455), Heinrich V. von England und seine Gattin Catharina, König James IV. von Schottland, Eleonore von Aragon [...], Frau von Montespan, Kurfürstin Adelheid von Bayern (24), Marie Antoinette usw.”. *Op. cit.*, 102-103.



instrumentos. Salmen (1991) incluye interesante información sobre arpistas de origen judío que ejercieron su oficio en toda Europa desde la Edad Media hasta el siglo XVIII<sup>201</sup>. Algunos de ellos fueron músicos cortesanos que ejercieron en España, Italia o Austria. El autor menciona una ilustración en las *Cantigas* de Alfonso X El Sabio en la que aparecen dos arpistas que llevan un sombrero puntiagudo, prenda distintiva que llevaban los judíos en aquella época. Durante la Edad Media convivieron arpas triangulares de siete, diez, catorce, diecisiete y hasta veinticuatro cuerdas. Todas ellas eran instrumentos diatónicos, y un subtipo de las mismas recibe el nombre de **arpa gótica** (*gotische Harfe*). La creciente complejidad que adquirió la música occidental a partir de la *ars nova* exigió a los instrumentos musicales una evolución hacia nuevas posibilidades musicales, entre las que destacaba el cromatismo, es decir, la capacidad de realizar semitonos. Durante el reinado de los Reyes Católicos, el arpista español Ludovico logró realizar cromatismos en el arpa presionando las cuerdas de tal manera que se acortaran en un medio tono.

Poco después se inventaron las **arpas de dos órdenes**, esto es, con dos hileras de cuerdas: una diatónica y otra cromática (equivalente a las teclas negras del piano), posibilitando así una realización más cómoda de semitonos. De esta manera, cada octava tenía trece cuerdas: ocho diatónicas en una fila, y cinco cromáticas en la otra. Este tipo de arpa se llamó *arpa doppia* en Italia, y organológicamente difería un poco de la de nuestro país. El arpa española de dos órdenes floreció en nuestro país durante el Renacimiento y Barroco, cayendo en el olvido a mediados del siglo XVIII. Grandes músicos como Juan Bermudo (1510-1565) y Luis Venegas de Henestrosa (1510-aprox. 1557) buscaron soluciones personales para conseguir cromatismos con las cuerdas diatónicas. El arpa de doble encordadura se conocía en el ámbito de expresión en lengua alemana como **Doppelharfe**. Cabe mencionar aquí un curioso cordófono descrito por Michael Praetorius (1571-1621) en su obra *Syntagmatis Musici Tomus Secundus: De Organographia* (1619) y que aparece con el nombre de *Groß*

---

<sup>201</sup> “Die älteste bildliche Darstellung jüdischer *juglares*, die Harfen der romanischen Bauweise in Händen halten, enthält die vor 1275 angelegte Sammlung von Lobgesängen auf die Gottesmutter Maria, deren Verfasser der König von León-Kastilien Alfons X., der Weise (1230-1284), ist [...]. Beide tragen den sie deutlich von den übrigen an diesem Hofe tätigen Musikanten untercheidenden spitzen Judenhut“. Salmen, Walter: “...denn die Fiedel macht das Fest. Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert“. Innsbruck, Helbling 1991, p. 63.

*Doppel=Harff*. Este instrumento está en realidad emparentado con el psalterio y parece haber sido muy raro en su época, pues sólo se ha conservado un ejemplar<sup>202</sup>. En Italia llegaron a existir durante el siglo XVI **arpas de tres órdenes**, es decir, de hasta cien cuerdas ordenadas en tres filas. La difícil afinación y el complicado manejo que exigían estos instrumentos hizo que los músicos buscaran alternativas más sencillas para la realización de cromatismos. Actualmente sólo existe este tipo de arpa en la música tradicional galesa, y se conoce con el nombre de *telyn*. En el ámbito de expresión en lengua alemana comenzó a extenderse a partir del siglo XVII un tipo de arpa diatónica llamada **Davidsharfe**.

Algunos investigadores defienden que hacia 1660, unos campesinos tirolese cuyo nombre se desconoce inventaron un mecanismo de ganchos con el que las cuerdas del arpa se podían alterar manualmente en un semitono, produciendo así cromatismos con una sola fila de cuerdas. Las **arpas de ganchos**<sup>203</sup> disponían de treinta y cinco a cuarenta cuerdas metálicas, eran ligeras de transportar y producían un sonido muy claro. Una serie de pequeños ganchos metálicos, que correspondían a uno por cuerda, estaba dispuesta en el clavijero del instrumento. Al girar el gancho correspondiente con la mano izquierda se acortaba la cuerda, subiendo el sonido de la misma un semitono. Las investigaciones más recientes defienden sin embargo que estas arpas se inventaron en Bohemia a principios del siglo XVIII. Johann Friedrich Wilhelm Herbst (1743-1807) menciona en su método para arpa de ganchos *Ueber die Harfe nebst einer Anleitung, sie richtig zu spielen* (1792)<sup>204</sup> que las mejores arpas de ganchos procedían de

---

<sup>202</sup> “[...] das Instrument Inv.- Nr. Kg 67 : 114 des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt. [...] Im Katalog der Musikinstrumentenausstellung von 1980 wird es nach Praetoriuschem Vorbild als ‘Große Doppelpedalharfe’ geführt, John Henry van der Meer ordnet es als ‘Harfenpsalterium’ ein“. Bär, Frank P.: “Eine ‘Groß Doppel=Harff’ im Hessischen Landesmuseum Darmstadt“. En: Monika Lustig (ed.): *Zur Baugeschichte der Harfe vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert. 13. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 6. und 7. November 1992*. Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1995, pp. 50-58, aquí p. 52.

<sup>203</sup> En alemán se conoce este instrumento como *Hakenharfe* o *Manualharfe*. Para más información acerca de la afinación y técnica del arpa de dos órdenes, la diatónica y la de ganchos, se puede consultar Zingel, Hans Joachim: *Harfe und Harfenspiel. Vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts*. Halle (Saale), Max Niemeyer / Laaber 1932 / 1979 (2ª ed.).

<sup>204</sup> Herbst, Johann Friedrich Wilhelm: *Ueber die Harfe nebst einer Anleitung, sie richtig zu spielen*. Berlín 1792, p. 10. Citado según Thym-Hochrein, Nancy: “Wanderharfner und Harfenjule. Die Hakenharfe im deutschsprachigen Raum“. En:

Bohemia. De esta región venían también la mayoría de los arpistas profesionales. Se escribieron varios tratados didácticos para aprender a tocar el arpa de ganchos: veinte años antes de que saliera a la luz la obra de Herbst se publicó el manual *Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen* (1772), de Johann Wernich<sup>205</sup>, aunque el más famoso fue el método de Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1839) *Anleitung zum Harfenspiel*<sup>206</sup>, que se reeditó en 1801, 1807 y 1827 respectivamente, y que se mencionará más adelante. El ingenioso mecanismo de ganchos supuso una revolución frente a las complicadas arpas de dos y tres órdenes. Las arpas de ganchos fueron muy populares en el ámbito de expresión alemana hasta bien entrado el siglo XX: el arpista y compositor alemán J. G. H. Backofen señaló en su *Anleitung zum Harfenspiel* la popularidad de este instrumento en Alemania al denominar el arpa de ganchos "*unsere deutsche Harfe*"<sup>207</sup>. A pesar del gran avance que supuso el nuevo mecanismo, las carencias técnicas del arpa de ganchos eran evidentes para los intérpretes y oyentes: era preciso girar los ganchos con la mano izquierda durante la ejecución, lo que suponía un serio obstáculo para la velocidad, y además producían un desagradable chirrido cuando se los giraba.

En 1720, el alemán Jakob Hochbrucker (Mindelheim, aprox. 1763–Donauwörth, 1763) inventó el **arpa de pedal de movimiento sencillo**<sup>208</sup>. El gancho de cada cuerda estaba comunicado con su respectivo pedal por medio de un cable. El cromatismo se lograba

---

*Folk-MICHEL* 3 1992, pp. 18-22, aquí p. 22. No ha sido posible encontrar el tratado de Herbst para este trabajo.

<sup>205</sup> J. C. G. Wernich, *Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen*, Berlín 1772. Citado según Rosenzweig, Heidrun: "Johann Georg Heinrich Backofen: Die deutsche Harfe um 1800". En: Heidrun Rosenzweig (ed.): *Historische Harfen: Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*. Basilea, Musik-Akademie 1991, pp. 80-97, aquí p. 87. No ha sido posible encontrar dicho tratado para la elaboración de este trabajo.

<sup>206</sup> Backofen, Johann Georg: *Anleitung zum Harfenspiel, mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1801.

<sup>207</sup> Rosenzweig (1991), 85.

<sup>208</sup> En alemán *Tretharpfe*, *Tretharfe* o *Pedalharfe*. El músico y viajero inglés Charles Burney (1726-1814) atribuye erróneamente el invento del sistema de pedales a un constructor de arpas afincado en Bruselas que se llamaba M. Simon. El sistema de Hochbrucker, sin embargo, es bastante anterior: "This method of producing the half-tones on the harp, by pedals, was invented at Brussels, about fifteen years ago, by M. Simon, who still resides in that city. It is an ingenious and useful contrivance, in more respects than one: for, by reducing the number of strings, the tone of those that remain, is improved; as it is well known, that the less an instrument is loaded, the more freely it vibrates". Burney, Charles: *The present state of music in Germany, the Netherlands and united provinces*. London, 1775, pp. 59-60.

pisando el pedal correspondiente a la nota que debía ser alterada; de esta manera las manos quedaban totalmente libres para la ejecución musical. El arpa contaba con siete pedales en total, uno para cada nota de la escala. Así se podían obtener notas en bemol y becuadro. El nuevo instrumento supuso una revolución organológica que fomentó la creación de repertorio virtuosístico. Jakob Hochbrucker tuvo numerosa descendencia de dos matrimonios. Algunos de sus hijos y sobrinos contribuyeron a divulgar el arpa de pedal de movimiento simple en Europa, destacando sus hijos Simon y Johann Baptist, así como sus sobrinos Coelestin (nacido en Tagmersheim en 1727) y Christian Hochbrucker (1733-1799). Layer (1976)<sup>209</sup> brinda valiosísima información sobre la familia Hochbrucker y cómo contribuyó a difundir su invención por Europa: Simon Hochbrucker viajó mucho y ofreció numerosos conciertos con el nuevo invento. En 1728 presentó su instrumento en Viena al emperador Carlos VI de Austria (1685-1740). Su hermano Johann Baptist (1732-1812) llegó a ser arpista del rey Luis XV (1710-1744). Christian Hochbrucker se trasladó a París y trabajó en la corte de Luis XVI (1754-1793) como *maître de harpe de la reine* para María Antonieta (1755-1793). Llegó a enseñar arpa al célebre virtuoso Philipp Jacob Meyer (1737-1819).

No queda claro si este instrumento llegó a Francia de mano de los Hochbrucker, o si se importó antes. Aptommas (1859)<sup>210</sup> y Thomas (1905)<sup>211</sup> defienden que fue introducido en 1740 por el arpista alemán Stecht<sup>212</sup>. Sadie (2001) mantiene en cambio que el arpista Georg Adam Goepfert (aprox. 1727-aprox. 1809), de la misma nacionalidad que el anterior, llevó este instrumento a París en 1749<sup>213</sup>. Este músico se hacía llamar en Francia Gaiffre, aunque también se encuentra en algunos textos la grafía Goepffert. Barthel (2005)<sup>214</sup> sostiene que

---

<sup>209</sup> Layer, Adolf: "Der Harfenist Christian Hochbrucker. Ein Landsmann Leopold Mozarts in Paris". En: *Acta Mozartiana* 31 (1) 1976, pp. 56-59.

<sup>210</sup> Aptommas: *History of the Harp*. Nueva York, Conservatoire de la Harpe 1859, p. 49.

<sup>211</sup> Thomas, John: *History of the harp from the earliest period to the present day*. Londres, Hutchings & Romer ca. 1905.

<sup>212</sup> Ambas obras citadas carecen de índice bibliográfico. No se ha podido encontrar ninguna información sobre el arpista Stecht para este trabajo.

<sup>213</sup> "It was not until 1749 that a similar harp was played in Paris by the German harpist Goepfert (Gaiffre), who claimed to have invented it". Sadie (2001), vol. 10, p. 912.

<sup>214</sup> Barthel, Laure: *Au cœur de la harpe au XVIIIème siècle*. Garnier-François Editions 2005, p. 79.

Goepfert presentó este instrumento en un concierto organizado por el financiero y mecenas Alexandre Jean-Joseph Le Riche de la Pouplinière (1693-1762). El 25 de mayo de 1749 tomó parte en un *Concert spirituel* que tuvo muy buena acogida. Hasta 1765, Goepfert fue el único profesor de arpa de pedal en París, año en el que llegó a dicha ciudad Philipp Jacob Meyer. Goepfert llegó a ser el profesor de arpa de notables personalidades de la época, como Pierre Augustin Caron Beaumarchais (1732-1799) y la condesa Felicité de Genlis (1746-1830). A pesar del éxito obtenido, Goepfert no volvió a participar en ningún *Concert spirituel*, pero Christian Hochbrucker cosechó gran admiración el 30 de marzo de 1760. Además llegó a ser el arpista del cardenal Louis de Rohan en Estrasburgo. Entre 1760 y 1790 intervinieron en estos conciertos veintiocho arpistas en unas cien actuaciones. Algunos eran extremadamente jóvenes: una niña de nombre Sophie Descarsin participó en un *Concert spirituel* con tan sólo once años de edad.

Está claro que el arpa de pedal de movimiento simple llegó a Francia a través de arpistas profesionales procedentes del ámbito de expresión en lengua alemana. Por influencia de la reina María Antonieta el arpa de pedal de movimiento sencillo tuvo una gran acogida en los círculos de la aristocracia y la alta burguesía, asociándose especialmente al sexo femenino. Al público elegante no se le escapaba el bello efecto que producía en el espectador el movimiento de los brazos de las arpistas al tañer este instrumento, fenómeno que no es tan patente en el piano<sup>215</sup>. Desde la época de María Antonieta el arpa ha sido un instrumento predominantemente cultivado por mujeres, tanto en el ámbito privado como en el profesional. Su forma ornamental añadía interés a la música que producía, asociada muy a menudo al misterio y a sentimientos románticos. Hacia mediados del siglo XVII el arpa de pedal de movimiento simple ya se había consolidado en la vida

---

<sup>215</sup> La escritora Sophie von La Roche (1730-1807) escribió una carta a la condesa Elise zu Solms-Laubach (1753-1821) el 17 de marzo de 1786 en la que destaca la belleza estética del arpa frente al piano: "Cäcilie wird bei dem Klavier eine Heilige [...]. Doch dünkt mich immer das Klavier weniger verderblichen Reiz zu haben als die Harfe und die Laute, denn schon die Stellung des ganzen Körpers und der Arme ist viel anlockender als bei dem ersten". Maurer, Michael (ed.): *Ich bin mehr Herz als Kopf. Sophie von la Roche. Ein Lebensbild in Briefen*. München, Beck 1983, pp. 280-281.

musical de Francia<sup>216</sup>. Una pequeña colonia de luthiers se trasladó a Francia en la segunda mitad del siglo XVIII, pues su trabajo en este país era muy apreciado. Destacan los constructores de arpas Georg Blaicher y Gottfried Holtzmann. Algunos arpistas de origen alemán decidieron emigrar a Francia durante esta época buscando mejores perspectivas laborales. De entre ellos destacan los ya citados miembros de la familia Hochbrücker, Ph. J. Meyer y J. G. Burkhoefer. Este último participó también en la publicación de la revista *Journal de Harpe*. P. J. Meyer escribió en 1762 las primeras composiciones para arpa de pedal de movimiento simple, algunas de las cuales se siguen interpretando hoy en día. También publicó un método de arpa en 1763, y otro en 1774. La composición más importante para este instrumento, sin embargo, es el *Concierto para flauta y arpa KV 299* de Wolfgang Amadeus Mozart. El genio de Salzburgo escribió este doble concierto en 1778 por encargo de Adrien-Louis de Bonnières, conde de Guînes (1735-1806). Éste tocaba la flauta y su hija, el arpa de pedal de movimiento simple. A partir de mediados del siglo XVIII se publicaron numerosísimas piezas para arpa solista o de música de cámara.

Muy pronto empezaron a surgir fabricantes franceses de arpas: las casas más destacadas eran Cousineau y Naderman. La empresa Cousineau perfeccionó el sistema de ganchos<sup>217</sup>, mientras que los Naderman, poderosísima familia de fabricantes, profesores y arpistas, los sustituyeron por horquillas. El arpista más conocido de esta familia fue François-Joseph Naderman (1773-1835), cuyo profesor de arpa fue

---

<sup>216</sup> Para más información acerca del nacimiento de la escuela francesa para arpa a finales del siglo XVIII, véase Guelfucci, Emmanuelle: "Die Geburt der französischen Harfenschule". En: *HARPA* 12 (4) 1993, pp. 11-17.

<sup>217</sup> Un artículo titulado *Ein Aufsatz über die verbesserte Harfe von Herrn Cousineau* deja constancia de esta innovación ya en 1783. Incluye un informe de la *Académie Royale des sciences* de París realizado en 1782: "L' académie a nommé M. le président de Saron, M. Bertholet & moi, pour lui rendre compte des machins proposés par M. Cousineau, luthier de la reine, pour perfectionner la harpe. Cet instrument, tel qu'on l'emploie aujourd'hui, a dans l'étendue de chaque octave 7 cordes, qu'on raccourcit chacune de l'intervalle, qui forme le sémi-ton, et en les serrant par un crochet, qui est conduit par une pédale, contre un chevalet arrêté sur la courbe de bois qu'on appelle console". Tras analizar las ventajas e inconvenientes del instrumento fabricado por Cousineau, la Academia concluyó con una apreciación favorable: "D'après cet exposé, nous croyons que les machins proposés par M. Cousineau pour perfectionner la harpe, méritent l'approbation de l'académie". C. F. C.: "Ein Aufsatz über die verbesserte Harfe von Herrn Cousineau, aus dem Journal *Encyclopedique* vom Jahr 1782". En: Carl Friedrich Cramer (ed.): *Magazin der Musik* 1. Hildesheim y Nueva York, Georg Olms 1971 (ed. facsímil), pp. 667-683, aquí pp. 669 y 683.

el virtuoso y compositor alemán Johann Baptist Krumpholtz (1747-1790). Con la llegada de la Revolución Francesa en 1789, el arpa de pedal de movimiento simple llegó a Inglaterra con los músicos que huyeron de Francia. Christian Hochbrücker emigró a Londres en 1792 junto con muchos otros artistas. A su vez, la emigración de exiliados franceses a los territorios de habla alemana hizo que el arpa de pedal de movimiento simple regresara, perfeccionada, a su lugar de origen. Ésta ha sobrevivido en los Alpes como instrumento de música popular en forma de arpa popular tirolesa<sup>218</sup>, y en dicha región comenzó a sustituir gradualmente al arpa de ganchos a partir del siglo XIX. Se sabe que en 1817 ya se fabricaban arpas tirolesas en Innsbruck. A mediados del siglo XIX se introdujeron en Baviera desde Austria. Dicho instrumento era tocado mayoritariamente por hombres granjeros sedentarios. La forma del arpa tirolesa varía un poco respecto a la del arpa de pedal de movimiento simple, presentando una tabla armónica curva similar a las de las arpas de ganchos.

El invento de Jakob Hochbrucker fue perfeccionado por el francés Sébastien Erard (1752-1831) en 1810. Patentó su **arpa de pedal de movimiento doble**<sup>219</sup>, la precursora de la actual arpa de concierto, en Londres. Este instrumento cuenta con siete pedales y cuarenta y siete cuerdas. Se puede acortar cada cuerda dos veces, obteniéndose por fin el sostenido, becuadro y bemol para cada nota. El mecanismo con doble movimiento permite conseguir todas las tonalidades sin necesidad de realizar enarmonizaciones ni transportes, como era el caso en el arpa de pedal simple. El fabricante de arpas de origen alemán Johann Andreas Stumpff (1769-1846), procedente de la ciudad de Ruhla y emigrado a Inglaterra, poseía el título de *Harp Maker to His Majesty*. Ideó un mecanismo que perfeccionaba aún más el invento de Erard, pues al cambiar el pedal a una posición bloqueaba cualquier otra que se pudiera realizar en ese momento con el mismo pedal. Ello permitía mayor precisión al cambiar los pedales y evitaba los portamentos causados cuando no se pisa un pedal correctamente<sup>220</sup>.

<sup>218</sup> En alemán, *Tiroler Volksharfe* o simplemente *Volksharfe*.

<sup>219</sup> *Doppelpedalharfe*.

<sup>220</sup> "Hr. Stumpf hatte damals [1820] schon einen neuen sehr sinnreichen Mechanismus erdacht, der das Eigenthümliche hatte, dass beim ersten Antreten des Pedals die zweite Bewegung vollkommen in Ruhe bleibt, und wenn diese in Thätigkeit ist, die erste unbewegt bleibt". Schilling, Gustav (ed.): *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart, Köhler 1836, p. 453.

El arpa desempeñó un importante papel en el Romanticismo alemán<sup>221</sup>. Durante esta época floreció una importante escuela que, a pesar de haber aceptado tardíamente el instrumento de pedal de movimiento doble, contribuyó a la integración del mismo en la vida musical centroeuropea. El muniqués Karl Oberthür (1819-1895) fue profesor de arpa en Londres, publicó el método *Theoretisch-praktische Einleitung zur Erlernung der Harfe* (Schott, 1852) y escribió numerosas piezas para arpa. Constantin Ludwig Grimm (1821-1882) fue el maestro de Rosalie Spohr (1829-1919, sobrina del compositor) y de Albert Zabel (1834-1910) entre otros. Éste último fue profesor de arpa en el palacio imperial de San Petersburgo. Finalmente, de entre la última generación de arpistas alemanes del siglo XIX destacan Wilhelm Posse (1852-1925) y Edmund Schuëcker (1860-1906).

Este papel preponderante que desempeñó el arpa en el Romanticismo alemán se puede apreciar también en las artes plásticas: Carl Gustav Carus (1789-1869) pintó diversas obras en las que aparece el arpa. *Phantasie über die Musik / Byrons Tod* (1823) se vendió en 1827 a un particular de San Petersburgo. Muestra un arpa a la luz de la luna bajo un arco gótico. El astro se ve tras la encordadura del instrumento; a izquierda y derecha del mismo aparecen torres góticas y follaje. *Die Musik* (1826) es un óleo firmado de 23,3 x 21,5cm que actualmente se encuentra en la colección *Staatliche Kunstsammlungen* de Dresde. Muestra un arpa en un balcón iluminada por la luna y un ángel que toca su encordadura. Detrás de este conjunto se aprecia una iglesia de estilo gótico. Las obras *Allegorie auf Goethes Tod* (aprox. 1832) y *Das Goethe-Denkmal* (1832) se mencionarán más adelante. Adrian Ludwig Richter (1803-1884) pintó *Die Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein* en 1837. Se trata de un óleo de 117 x 157cm que actualmente se encuentra en la colección Schloss Pillnitz (Dresde). Muestra una barca cruzando el Elba guiada por el barquero en la parte delantera, donde los pasajeros se sitúan y el arpista toca su instrumento cerrando el conjunto.

---

<sup>221</sup> "Developing at a time when the piano was striving for an ever-increasing power, the harp was particularly assigned to the feminine province of musical expression, where its ornamental shape was an added attraction. It has been a lady's instrument since the days of Marie Antoinette, both at home and in the orchestra, and composers have stressed its aptitude for tenderness and mystery. Thus, the harp expressed one of the most typical moods of romantic feeling". Sachs, Curt: *The History of Musical Instruments*. Nueva York, Norton & Company 1940, p. 401.



A finales del siglo XIX hubo algunos intentos de relanzar al mercado **arpas cromáticas** (con dos filas de cuerdas) por parte de las casas Lyon and Healy (Chicago), o las parisinas J. H. Pape (1845) y Pleyel. Los instrumentos de este último fabricante disponían de cuerdas pintadas en blanco y negro a semejanza de las teclas del piano. Para que el arpa cromática tuviera aceptación, Pleyel encargó al compositor francés Claude Debussy (1862-1918) la obra *Danses sacrée et profane* (1904), que se ha incorporado al repertorio arpístico internacional. Se llegaron a crear cátedras de arpa cromática en algunos conservatorios de Francia y Bélgica, pero finalmente acabó imponiéndose el arpa de pedal de movimiento doble, también llamada arpa de concierto, a comienzos del siglo XX por contar con el mecanismo más perfecto. En los territorios de habla alemana también hubo intentos de introducir este instrumento. Sirva como ejemplo el método de Karl Weigel (1905)<sup>222</sup>.

Actualmente, numerosas casas venden arpas de concierto: Salvi en Italia, Camac en Francia, Aoyama en Japón o Lyon & Healy en Estados Unidos son los ejemplos más destacados. Horngacher, que todavía tiene su sede en Starnberg (a unos treinta kilómetros de Múnich), fabricó un arpa de ocho pedales para el virtuoso español Nicanor Zabaleta (1907-1993). El octavo pedal tenía como función apagar las resonancias de las cuerdas más graves, siendo por ello un instrumento ideal para la interpretación de repertorio anterior al Romanticismo. A finales del siglo XX, la fábrica francesa Camac sacó a la venta **arpas electrónicas** que permitieron la introducción del arpa en el jazz, rock, etc. Actualmente existen diversos modelos de arpas electrónicas en el mercado. Camac ultimó el **arpa midi** en 2010, y se comenzó a comercializar a finales de ese año. Estos instrumentos sólo suenan cuando están conectados a un PC u ordenador portátil y ofrecen amplísimas posibilidades para la música electrónica que están empezando a ser exploradas.

---

<sup>222</sup> Weigel, Karl: *Harfenschule für die chromatische Harfe ohne Pedale*. Leipzig, Zimmermann 1905. Dicha obra se complementa con una colección de piezas para arpa cromática. Véase íd.: *Album für die chromatische Harfe ohne Pedale. Sammlung ausgewählter Stücke leicht und instruktiv gesetzt*. Leipzig, Zimmermann aprox. 1905.

### 3.1.2. EL ARPA EN EL ÁMBITO DE EXPRESIÓN ALEMANA DURANTE LA ÉPOCA DE GOETHE

Como ya se mencionó en el apartado anterior, el arpa de ganchos probablemente se inventó en Bohemia a principios del siglo XVIII. Tuvo una gran acogida en el ámbito de expresión alemana, hasta el punto de denominarse *deutsche Harfe*. Por el contrario, se llamaba *französische Harfe* al arpa de pedal de movimiento simple que, a pesar de ser un invento originariamente alemán, encontró una gran aceptación entre las damas de la aristocracia francesa. El arpa de ganchos fue el instrumento favorito para la ejecución de música en el ámbito de expresión alemana por todas las clases sociales hasta ser desbancada por el arpa de pedal en el siglo XIX. El propio Backofen asegurará en su *Anleitung zum Harfenspiel*: "Unverzeihlich ist es aber bey den Unsrigen, dass gegen einen Harfenspieler, der eine Pedalarhe besitzt, vielleicht zwanzig nur bloß Hakenharfen haben"<sup>223</sup>.

Dentro de la música popular, el arpa de ganchos tuvo una historia muy peculiar en Bohemia, en la actual Alemania y en Tirol. A finales del siglo XVIII las condiciones de vida de los campesinos del norte y este de Bohemia empeoraron drásticamente. Muchos de ellos se vieron en la necesidad de ganarse el sustento como músicos vagabundos. Este instrumento ofrecía dos ventajas: en primer lugar, era relativamente ligero de transportar, y la manutención de su mecanismo de ganchos era mucho más barata que la de un arpa de pedal de movimiento simple.

Los músicos vagabundos tocaban en lugares prósperos como los balnearios de Karlsbad (actual Karlovy Vary) y Teplitz (actual Teplice). Entre los arpistas provenientes de Bohemia y Egerland (Chebsko) no se contaban sólo hombres, sino también niños, muchachas y mujeres. Un gran número de ellas cargaba el arpa de ganchos a sus espaldas y recorrían Europa Central con la esperanza de ganar dinero y poder así mantener a sus familias cuando regresaran a sus hogares. Viajaban de dos en dos o en grupo y se las conocía con el nombre de *Harfenmädchen* o *Harfenjulen*. Las muchachas arpistas de Preßnitz (actual Písečnice) se llamaban a sí mismas *Klingerdilms*. Los arpistas vagabundos estaban presentes en bodas, mercados, ferias y tabernas. A

---

<sup>223</sup> Backofen (1801), 11.

menudo se acusaba a estas mujeres de prostitución por parte de personas e instituciones que profesaban antipatía a los músicos ambulantes<sup>224</sup>.

La ciudad de Leipzig, con su famosa feria, atraía a numerosos arpistas ambulantes procedentes de Sajonia (eran especialmente famosos los artistas de Chemnitz y sus alrededores), Bohemia y otras regiones. Antes de la feria de Leipzig, familias enteras de músicos se dirigían a la ciudad cargadas con sus instrumentos, también arpas, a las espaldas. A su llegada buscaban alojamiento en los suburbios de la ciudad, donde era más barato pernoctar. Estos grupos también podían constar de dos o tres personas de la misma familia que buscaban un lugar en las calles de la ciudad, o mejor aún en tabernas, para poder obtener la mayor ganancia posible. En el siglo XIX era habitual ver durante la feria grupos que tocaban en *Auerbachs Keller* hasta las dos de la noche, hora en la que se cerraba el local. La música de los arpistas se podía escuchar en todo el local, incluso en la parte superior que hacía las veces de restaurante. Adolf Lippold relata la labor de los arpistas ambulantes en una noche de feria:

Schrumm – schrumm – schrumm rauschen die Harfentöne durch den Keller und die drallen Mädchen erheben sich zum Chorgesang. Aller Streit ist vergessen, frisch tönen die Mädchenstimmen durcheinander im Sopran und Alt, und beim Refrain des Liedes aus den "Mottenburgern" stimmt alles mit in:  
 "Ja ich bin der Oberbürgermeister – bin der Tyrann, ja der Tyrann von Mottenburg!"<sup>225</sup>

El arpa estaba también presente en la vida universitaria de Leipzig. En el siglo XVIII, los estudiantes se organizaban en los llamados *Collegia Musica*, ya que todavía no existía una institución especializada en educación musical. Estos grupos estaban formados por instrumentistas y cantantes. Se conservan todavía algunas piezas de la época: en algunos casos se conoce el nombre del compositor (por ejemplo el estudiante Christian Clodius), pero la mayor parte son anónimas. Destaca la

---

<sup>224</sup> Dieck, Alfred: *Die Wandermusikanten von Salzgitter. Ein Beitrag zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte des nördlichen Harzvorlandes im 19. Jahrhundert*. Göttingen, Reise 1962.

<sup>225</sup> Sohl, Katrin: *Adolf Lippold. Von Nachtwächtern, Trödeljuden und Harfenmädchen. Erinnerungen eines alten Leipzigers*. Leipzig, Lehmsiedt 2004, p. 72.

colección *Musicalische Rüstkammer auff der Harffe* (Leipzig, 1719)<sup>226</sup>. Actualmente se conserva en la *Leipziger Musikbibliothek* (Sign. III. 5. 26), y contiene tanto canciones con acompañamiento para arpa como obras para arpa sola. El instrumento para el que fueron escritas es sin duda alguna el arpa de ganchos.

Los arpistas vagabundos también podían formar parte de una tropa musical que en alemán recibía el nombre de *Kapelle*. A menudo estaban formados por miembros de una misma familia; así, la formación típica de una tropa familiar podría ser el padre y los hijos con clarinetes y violines, mientras que la madre y las hijas tocarían el arpa, la guitarra o la flauta. El músico y viajero inglés Charles Burney deja constancia de una de estas formaciones en su obra:

An itinerant band of street-musicians came to salute me at the inn, the Ein=horn, or Unicorn, during dinner; they played upon the harp, violin and horn several minuets and Polonises, which were, in themselves very pretty, though their performance of them added nothing to the beauty of the composition [...].<sup>227</sup>

Algunos arpistas vagabundos llegaron hasta Rusia y Estados Unidos. Estas formaciones musicales y las arpistas ambulantes sobrevivieron en el ámbito de expresión alemana hasta principios del siglo XX. Las razones de su desaparición son diversas: la enorme competencia que suponían los músicos profesionales sedentarios, la mejora económica a lo largo del siglo XIX que ofrecía más trabajo fijo y la invención del gramófono. Éste marcó el fin de los músicos vagabundos tras la Primera Guerra Mundial: una de las últimas arpistas ambulantes de las que se tiene noticia fue Agnes Schosnoski (1866-1939), llamada “Harfen-Agnes”. Salmen (1995) apunta que Agnes dejó de vivir del arpa hacia 1900, ganándose la vida con una guitarra por ser más fácil de transportar<sup>228</sup>. También fue muy popular la berlinesa Luise Nordmann (1829-1911). Invidente de nacimiento, se ganó la vida con su arpa y su voz en diversos locales de dicha ciudad durante muchos años, incluso tras la muerte de su marido y de sus hijos. Las muchas

---

<sup>226</sup> Sólo tengo conocimiento de dos publicaciones en las que aparecen editadas algunas piezas de esta colección. Zingel, Hans Joachim (ed.): *Leipziger Studentenmusik*. Maguncia, Schott 1956 y Hanstedt, Katharina (ed.): *Musicalische Rüstkammer auff der Harffe*. Hofheim y Leipzig, Hofmeister 1992.

<sup>227</sup> Burney (1775), vol. 2, p. 10.

<sup>228</sup> *Op. cit.*, 25.

penalidades que pasó en su vida y su profesión sirvieron de inspiración al escritor Alfred Henschke “Klabund” (1890-1928), quien publicó la colección de poemas *Die Harfenjule* en 1927<sup>229</sup>. Luise Nordmann está enterrada en el cementerio de Berlín-Lankwitz. Tras ser destruida en la Segunda Guerra Mundial, su lápida fue instalada de nuevo en 1969.

El fenómeno social de las *Harfenjulen* y las *Kapellen* no debe hacer pensar, sin embargo, que el arpa de ganchos fuese instrumento exclusivo de los músicos vagabundos. Por el contrario, fue muy bien acogida por todas las clases sociales en el ámbito de expresión en lengua alemana. El artículo humorístico *Briefe über die Harfe* fue publicado en la *AMZ* nº 42 de 25 de julio de 1801. Lo forman dos cartas ficticias, escritas de manera anónima y dirigidas a un lector también desconocido. En la primera, el emisor refleja su decisión de aprender a tocar un arpa diatónica sin ganchos (*Davidsharfe*) a pesar de sus deficiencias:

Ich weiss wohl, es ist ein unvollkommenes Instrument, wenn ich es mit jedem andern vergleiche, besonders mit meinem Klaviere, mit dem ich machen kann, was ich will. Aber es ist doch ein angenehmes Instrument.<sup>230</sup>

Las arpas de ganchos, sin embargo, ofrecían más posibilidades cromáticas que este tipo de instrumentos. Burney (1775) dejó constancia de las limitaciones del arpa de ganchos:

When the child had done playing, M. Mut, a good performer, played a piece on the single harp, without pedals, which renders it a very difficult instrument, as the performer is obliged to make the semitones by brass rings with the left hand, which being placed at the top of the harp, are not only hard to get at, but disagreeable to hear, from the noise, which, by a sudden motion of the hand they occasion. The secret of producing the semitones by pedals, is not yet arrived at Vienna; and the double harp is utterly unknown there. This player, though highly esteemed, did not fulfil all my ideas of the power of that instrument.<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Véase el apartado 3.1.3. *El arpa en la historia de la literatura*.

<sup>230</sup> “Briefe über die Harfe”. En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 42, 25 de julio de 1801, col. 697-701.

<sup>231</sup> *Op. cit.*, vol. 2, pp. 283-284.

La pequeña burguesía del ámbito de expresión en lengua alemana prefería las arpas cromáticas o de ganchos al arpa de pedal debido a su bajo coste, pero también había arpistas de formación culta que elegían este instrumento. Sirva como ejemplo una reseña publicada en el número 20 de la *AMZ* (10 de febrero de 1808):

Prag, den 24sten Jan. Die Konzerte, deren Zeit sonsterst in der stillen Faste ist, haben dieses Jahr früher begonnen. Dem. Weber aus Berlin eröffnete sie. Bekanntlich spielt sie die Harfe, aber ohne Pedal. Obschon dies arme Instrument für die Ausführung grosser, durchgeführter Tonstücke, so ganz ungenügend ist, und selbst den geübtesten Künstler im Strom der Begeisterung hemmen muss: so hat man dennoch ihrem Talente volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und ihr zugestanden, dass sie mehr leistete, als man auf diesem Instrument hoffte.<sup>232</sup>

Hubo algún intento de realizar mejoras organológicas para paliar las limitaciones de este instrumento. Lebrecht Nauwerck propuso una a través de un artículo publicado en el número 33 de la *AMZ*, correspondiente al 16 de agosto de 1815. Se trataba de un mecanismo que permitiera cambiar la posición de los ganchos a ambos lados del cuello del instrumento (no solamente con la mano izquierda, como en las arpas de ganchos corrientes). Con esto era posible ganar tiempo, limpieza y velocidad:

[Ich wendete mich] an den deutschen Akustiker und Mechaniker, Friedrich Kaufmann zu Dresden, und erhielt bereitwillig hierzu und gefällig von ihm ein, nach meiner Angabe gefertigtes Modell. Diese stellte dar die Anwendung der Andreher, durch Niederdrücken der Saite auf einen Sattel, (S. Fig. b.) – der von ihm durch einen Schraubengloben (einzuschieben der Sattel mit einer Hohlkehle, mittelst welchem der erhöhte halbe Ton, auch bey einer etwas stärkern oder schwächern Saite, welchen bey den gewöhnlichen, eingeschlagenen Sätteln unmöglich ist, jederzeit völlig rein seyn kann), angegeben und ausgeführt war – und nach diesem konnten besagte Andreher auf beyden Seiten des Halses der Harfe, sowohl von der linken, als der rechten Hand der Harfenspieler, angedreht werden. Nach diesem Modelle nun wurde das Instrument meiner Nichte, der Aurora Nauwerk, eingerichtet [...] Eisleben. Lebrecht Nauwerck.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 20 (10 de febrero 1808), col. 311-312.

<sup>233</sup> "Die Vervollkommung des Mechanismus an der deutschen Harfe". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 33 (16 de agosto de 1815), col. 545-552, aquí 547-548. Incluye un grabado en el que se ilustra el novedoso mecanismo.

Backofen menciona en su método un intento parecido en su propio instrumento, aunque recomienda utilizar la mano derecha para cambiar un gancho sólo en casos de extrema necesidad. Señala, sin embargo, que también conviene usar la izquierda: “man gebe dies aber ja nicht zu, sondern verweise sie *nur auf die Nothfälle*”<sup>234</sup>. La gran afición por el arpa de ganchos en los territorios de habla alemana provocó una inaudita demanda de repertorio para este instrumento. Las composiciones de mejor calidad fueron sin duda las de Backofen, entre las que se incluyen piezas para arpa sola, de música de cámara y transcripciones. Rosenzweig (1991) incluye una lista de todas las obras compuestas por él para arpa de ganchos y arpa de pedal. Entre ellas cabe resaltar su transcripción de la sonata KV 376 de Mozart *Sonate de Mozart avec acc. de flûte ou violon et Basse obligé* (1812), y los ejercicios *10 Vorspiele oder Übungen für die Pedalarhe und 10 Vorspiele und Übungen nebst Variationen für die Hakenharfe als Anhang zur Harfenschule* (1827). Especialmente curiosa resulta la obra *Variationen über ein beliebtes Thema* (1801)<sup>235</sup>. Se trata de trece variaciones en do mayor sobre el tema *Ach du mein lieber Augustin*, que sigue siendo una melodía infantil muy popular tanto en Alemania como en nuestro país.

Las revistas musicales de la época ofrecen interesantes reseñas sobre estas piezas, a la vez que aportan valiosa información sobre el estado del arpa de ganchos en el ámbito de expresión en lengua alemana. Una noticia publicada en el número 10 de la *AMZ*, correspondiente al 8 de marzo de 1815 refleja la popularidad de las arpas de ganchos en los territorios de habla alemana. Este articulito contiene una valoración del volumen cuarto<sup>236</sup> de *Recueil pour la Harpe à crochets*, elaborado por Backofen:

<sup>234</sup> Backofen (1801), 6.

<sup>235</sup> Aunque existen varias ediciones de esta obra, la más reciente de la que se tiene noticia en este trabajo es la de Anna Pasetti. Pasetti, Anna (ed.): *13 Variazioni sull'aria "Ey du mein lieber Augustin" op. 4 (Hamburg, 1801) per Arpa*. Bolonia, Orpheus 1999.

<sup>236</sup> En el primer volumen, publicado hacia 1795, recoge un sencillo *Air espagnol* en fa mayor y 3/4, sin alteraciones accidentales. En el segundo, publicado en 1802, Backofen incluye una curiosa *Marche du Roi d'Espagne*. Esta pieza es una marcha breve y muy sencilla en do mayor, sin modulaciones ni alteraciones accidentales. Tampoco muestra grandes contrastes de textura o matices. Backofen ofreció conciertos en España durante una gira que empezó en 1789 y concluyó en 1794; tal vez se inspirara en esta época de su vida para la composición de ambas obras. Véanse N° VI. *Air Espagnol*. En: Backofen, Henri: *Recueil pour la Harpe à crochets. Cahier I*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, ca. 1795, p. 13, así como N° II. *Marche du Roi d'Espagne*. En:

Was die englischen und französischen Diletantinnen für die Harfe zu viel thun, das thun die deutschen zu wenig. Letzteres wohl zunächst aus Vorliebe für die Guitarre, welche jedoch, als Solo-Instrument, die Harfe so ganz und gar nicht ersetzt; vielleicht auch wegen Kostbarkeit guter Pedal-Harfen. Hr. B. verdient darum Dank, dass er von Zeit zu Zeit etwas für die wohlfeile Hakenharfe liefert, und zwar, wie hier, etwas, das, besonders für Frauenzimmer, welche sie erlernen, oder sich darauf üben wollen, recht gut passt. Die hier gebotenen Stücke bestehen aus Sonatensätzen verschiedener Art, Märschen, Tänzen, Variationen, Rondos, etc.<sup>237</sup>

En 1819, nueve años después de la invención del arpa de pedal de movimiento doble por Sébastien Erard, el arpa de ganchos todavía era la preferida en el ámbito de expresión en lengua alemana. Convivió unos cuantos decenios con otros tipos de arpa y desapareció a comienzos del siglo XX:

So lange die Pedalharfe, wird sie gut gearbeitet, ein so kostbares Instrument bleibt, wird sich auch die Hakenharfe überall verbreitet erhalten. Dass jene aber, gut gearbeitet, jemals beträchtlich wohlfeiler werde geliefert werden können, ist, aus dem Baue selbst, nicht im Geringsten wahrscheinlich: dagegen ganz offenbar, dass sie, schlecht gearbeitet, gar nichts lange taue, und selbst einer geringen Hakenharfe nachzustellen sey.<sup>238</sup>

El arpa de pedal de movimiento simple fue ganando protagonismo en las cortes y salas de conciertos a lo largo del siglo XIX, mientras que la de ganchos quedó relegada poco a poco al ámbito de la música popular y de los arpistas vagabundos. Desde el siglo XVIII la formación musical era imprescindible en la educación de las jóvenes burguesas y aristócratas. Aunque el piano fue el instrumento más extendido en toda Europa, el arpa de pedal de movimiento simple se convirtió en un instrumento habitual en los salones del siglo XIX tanto en Francia como en los territorios de habla alemana. Por influencia francesa, dicho instrumento llegó a gozar de más popularidad en Suiza que en la actual Alemania:

---

Backofen, Henri: *Recueil pour la Harpe à crochets. Cahier II*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1802, p. 2.

<sup>237</sup> "Kurze Anzeige". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 10 (8 de marzo de 1815), col. 172.

<sup>238</sup> "Kurze Anzeigen". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 33 (18 de agosto de 1819), col. 563-564.



Genf. [...] Die Harfe ist hier, wie durch ganz Frankreich, sehr beliebt, und mehrere Personen haben sich hier wirklich ausgezeichnete Geschicklichkeit, Fertigkeit und Präcision darauf erworben. Herr de la Motte ist wohl der vorzüglichste hiesige Harfenspieler; so wie seine Frau, was Ausdruck anlangt, die beste Sängerin [...] Mad. Danse, Schwester der ausgezeichneten Malerin, Mad. Romilly, besitzt auch viel Fertigkeit, Kraft und Anmuth im Harfenspiel.<sup>239</sup>

Sabemos gracias a la *AMZ* que ya en 1801 se comercializaban arpas de pedal de movimiento simple en la actual Alemania<sup>240</sup>. En 1806 la casa Erard vendía este tipo de arpas con mecanismo perfeccionado<sup>241</sup>. Las arpistas de origen alemán más destacadas de la época fueron Dorothea (Dorette) Spohr (1781-1834) y Therese aus dem Winkel (1784-1867). Algunos arpistas profesionales procedentes del extranjero recorrían las cortes y ciudades alemanas en sus giras de conciertos como Marie-Nicole Simonin-Pollet (1787-1864) o Céleste Boucher. Weimar se encontraba a menudo entre los destinos elegidos y el propio Goethe asistió a algunos conciertos en los que estaba presente el arpa de pedal de movimiento simple. Esta cuestión se expondrá en el apartado correspondiente.

El arpa de pedal de movimiento doble llegó al ámbito de expresión alemana a través de Inglaterra: Sébastien Erard, su inventor, trasladó la fábrica de París a Londres debido a la guerra comercial que le declaró en Francia la casa Naderman, fabricantes de arpas de pedal de movimiento simple. El nuevo instrumento fue patentado en 1811 y poco a poco se popularizó en Europa. Reconociendo sus ventajas técnicas y sonoras, muchos arpistas trataron de adoptar el novedoso sistema de pedales. En el ámbito de expresión en lengua alemana (exceptuando de Suiza), este proceso fue mucho más lento que en otros países europeos. En 1823 aparece la primera reseña en la *AMZ* que menciona este nuevo

---

<sup>239</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 9 (1 de marzo de 1815), col. 151-154, aquí 153.

<sup>240</sup> "Sollte jemand eine noch in gutem Stande befindliche *Pedalharfe* zu billigem Preis zu veräußern gewonnen seyn, so erbittet man sich nähere Anzeige deshalb unter Adresse der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung". Véase "Anfrage". En: *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* n° XIV (septiembre 1801), col 55.

<sup>241</sup> "Mehrere neu angekommene und ganz vorzügliche Pedal-Harfen von Erard Frères in Paris stehen bey uns zu verschiedenen Preisen zum Verkauf". Véase "Anzeige". En: *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 12 (agosto 1806), col. 45.

instrumento. Efectivamente, un tal doctor Crelle publicó el artículo *Herrn Dizi's Harfe* en el número 2 de esa revista, correspondiente al 8 de enero de 1824. Con ocasión de un concierto que el virtuoso arpista François-Joseph Dizi (1780-1847) ofreció en diciembre de 1823 en Berlín, el autor del artículo explica a los lectores las ventajas del nuevo instrumento:

Besonders in Deutschland ist sie wenig gebräuchlich, mehr noch in Frankreich und England. Die Ursache dieser geringen Theilnahme liegt wahrscheinlich in der bisherigen Unvollkommenheit der mechanischen Einrichtung dieses Instruments [...] Wir hörten und sahen hier in Berlin kürzlich eine solche vervollkommene Harfe, die kaum etwas zu wünschen übrig lässt. Es war die Harfe des Herrn Dizi, der kürzlich in Begleitung des Klavieristen Hrn. Kalkbrenner hier war, und Harfen dieser Art in London nach seiner Angabe fabriciren lässt und in England und Frankreich auch als Compositeur für die Harfe allgemein bekannt ist, zugleich aber sein Instrument meisterhaft spielt. Er hatte die Gefälligkeit, die Einrichtung seines Instruments mehreren Personen zu zeigen. [...] Berlin, im December 1823. Dr. Crelle.<sup>242</sup>

Pero el arpa de pedal de movimiento doble no tuvo unos comienzos tan fulgurantes en los territorios de habla alemana como en otros países. Esto se debe en parte a la enorme competencia que suponía el arpa de ganchos, y a la enorme fuerza con la que calaron los argumentos de François-Joseph Naderman, catedrático de arpa de movimiento simple en el Conservatorio Superior Nacional de Música de París, a favor de su propio instrumento. Sólo así se explica que todavía en 1833 la *AMZ* publicara una reseña sobre la *École ou Méthode raisonnée* de Naderman en la que se hace eco de las opiniones manipuladoras del autor. En el prefacio de su método, éste defiende el arpa de pedal de movimiento simple frente a la de doble movimiento. Dicha preferencia se debía sin duda al hecho de que la familia Naderman poseía una fábrica de arpas de pedal de movimiento simple en Francia:

Après l'extension que la harpe avait prise par un premier mécanisme, on a voulu l'augmenter par [...] une sorte d'équivalent qui consiste à donner à chacune des sept pédales un double accrochement; or c'est en cela même que les novateurs se sont trompés. Ils n'ont pas y qu'ils ajoutaient beaucoup moins à la partie intellectuelle de la harpe qu'à la partie mécanique et grossière; ils ont dénaturé le caractère d'un si bel instrument, ils l'ont exilé de son

---

<sup>242</sup> "Herrn Dizi's Harfe". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2 (8 enero 1824), col. 22-26, aquí 22-23.

domaine et en ont détruit le charme. Ce n'est plus, dans les mains de l'artiste, l'aimable interprète de ses sentiments, c'est une machine qu'il doit mouvoir avec effort. Ce ne sont plus les doigts qui parlent, ce sont les pieds qui travaillent avec fatigue. [...] Dans la harpe à double mouvement [...], pour peu que l'artiste mesure mal ses mouvements, il précipite trop la pédale: il a toujours sous les pieds comme des abîmes pour y tomber.<sup>243</sup>

El número 34 de la *AMZ*, correspondiente al 21 de agosto de 1833, publicó una reseña en la que se hacía eco de la opinión de Naderman. Esto llevó a la arpista Therese aus dem Winkel a escribir un artículo al respecto en la *AMZ* nº 5, con fecha de 29 de enero de 1834. En él defiende acérrimamente las ventajas del arpa de pedal de movimiento doble. Los detalles de esta querella se exponen en el apartado dedicado a esta singular mujer. Ella fue un ejemplo destacado de los arpistas del ámbito de expresión en lengua alemana que, intuyendo el enorme futuro del arpa de pedal de movimiento doble, decidieron adaptarse a ella. Pero no todos lo consiguieron. Un ejemplo dramático es el de Dorette Spohr, quien lo intentó en un viaje a Londres que realizó con su esposo, el violinista y compositor Louis Spohr, en febrero de 1820. A pesar de sus esfuerzos fue incapaz de adaptarse al nuevo sistema de pedales, lo que supuso el fin de su carrera como arpista.

---

<sup>243</sup> Naderman, François-Joseph: *École ou Méthode raisonnée pour la harpe, adoptée par le Conservatoire à l'aide de laquelle toute personne versée dans la Musique peut former des élèves à l'art de jouer de cet Instrument*. París, Richault aprox. 1862-1866, pp. 4-7.

### 3.1.3. EL ARPA EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA

Es prácticamente imposible constatar la primera aparición del arpa en la literatura universal. La etnomusicología actual postula que los instrumentos musicales tuvieron en sus orígenes una función y un simbolismo concretos. Giesel (1978) apunta las dificultades de definición que ofrece el concepto de simbolismo musical:

Bedeutsam ist, daß man keine scharfe Trennung von Bild und Symbol vornehmen kann. Die Termini Bild, Metapher, Analogie, Gleichnis, Allegorie stellen zusammen mit dem Symbol eine Begriffsreihe dar, bei der die einzelnen Termini nebeneinander stehen und ineinander übergehen. [...] Musiksymbolik im allgemeinsten Sinne ist die Repräsentation eines außermusikalischen Sachverhalts durch musikalische Symbole.<sup>244</sup>

Schneider (1951) sostiene la hipótesis de que existían unas concepciones musicales primigenias en las culturas del Megalítico que partían de un origen común. Con los siglos, estas concepciones que partieron de una única fuente desconocida darían paso al desarrollo de una simbología musical, que nos ha llegado en parte gracias a investigaciones especializadas<sup>245</sup>. Así, mientras que algunos musicólogos defienden que el arpa proviene del arco del cazador<sup>246</sup>, Schaeffner (1936)<sup>247</sup> destaca su parecido con la forma de un barco y Schneider (1951) va más allá al opinar que el arpa es una representación instrumental de un barco ritual: “Die schönste musik-instrumentalische Darstellung des Opferschiffs ist in der Harfe verwirklicht worden”<sup>248</sup>. Apoya su afirmación con obras que durante siglos se transmitieron de manera oral (*Kalevala*, *Rigveda*) y en una antigua tradición estonia<sup>249</sup>. También existían asociaciones del arpa con el cisne, ya que a

---

<sup>244</sup> *Op. cit.*, 4-5.

<sup>245</sup> “Es hat den Anschein, als ob die elementaren Vorstellungen einer sehr alten gemeinsamen Quelle, wahrscheinlich schon den sogenannten Grundkulturen der Menschheit entsprungen wären, um sich dann im Laufe der Jahrtausende zur Grundlage einer musikalischen Symbolphilosophie zu entwickeln, die in den spätmegalithischen Kulturen ihren Höhepunkt erreicht und über die Antike hinweg zum Teil bis in unsere Zeit weiterlebt”. Schneider (1951), 113.

<sup>246</sup> “Algunos musicólogos, como Curt Sachs, defienden la hipótesis de que el arco fue, mucho antes que un instrumento bélico o de caza, un instrumento musical. Si esta hipótesis se pudiera demostrar, el arpa sería uno de los instrumentos más antiguos de la humanidad”. Calvo-Manzano, María Rosa: *Tratado analítico de la técnica y estética del arpa*. Madrid, Alpuerto 1987, p. 11.

<sup>247</sup> Citado según Schneider (1951), 136.

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> “Die nach nordischer Sage (Kalevala, Kant. I) nur aus Kummer erschaffene Harfe wird ebenso wie ihr Vorläufer, der Musikbogen, als die Leiche eines ertrunkenen Mädchens oder als

menudo las arpas primitivas estaban adornadas con una cabeza tallada de este animal. Se consideraba al arpa, igual que al cisne o al barco ritual, un intermediario o puente entre la tierra y el cielo, así como entre la muerte y la resurrección. Butzer y Jacob (2008) analizan el arpa como símbolo teniendo en cuenta esta acepción<sup>250</sup>.

Giesel (1978) sostiene que ha existido el simbolismo musical en todas las épocas de la historia<sup>251</sup>. Según este autor, en la civilización china el cordófono *ch'in* simbolizaba la unión del cielo con la tierra. Mantiene que China fue la civilización que transmitió a las culturas de Oriente Próximo sus conocimientos de simbolismo musical, y, por tanto, la simbología de los instrumentos musicales. Sea como fuere, para las antiguas civilizaciones de Oriente Próximo (Acad, Assur, Babilonia, Sumer), la música estaba íntimamente ligada a la religión y a ella se le atribuían características divinas. Los instrumentos musicales eran vistos como objetos para el culto, y por esta razón también estaban cargados de simbolismo. Los egipcios tenían varios instrumentos cordófonos, además de arpas, tal como muestran diversas pinturas y relieves<sup>252</sup>.

Sin duda, este primitivo simbolismo se transmitió parcialmente a las primeras civilizaciones que poseían sistemas de escritura<sup>253</sup>. Grecia es la civilización de la Antigüedad que más testimonios escritos ha dejado sobre el simbolismo musical que ella misma desarrolló. La teoría pitagórica de la armonía de las esferas se apoya parcialmente en conocimientos astronómicos

---

ein von Sorgen gebeugter Mensch betrachtet. Sie scheint in erster Linie ein Totenschiff zu sein, an dessen Zug ein Feuersymbol angebracht ist (roter Schnabel, Widder- oder Löwenkopf). Sie gilt auch als Schwan, als Raubvogel oder Haken, [...], die Toten zu der Auferstehungshöhle bringen. [...] Harfen als Gräberbeigaben sind sowohl in der nordischen Kultur, wie in der alten Stadt Ur belegt“. (*Ibid.*). En este pasaje el autor da a entender también que el arpa procede de un instrumento todavía más primitivo, el *Musikbogen*. ¿Vendría éste a su vez del arco de caza?

<sup>250</sup> “Harfe. Symbol der Verbindung zwischen Menschlichem und Göttlichem, des inspirierten Sängers bzw. Dichters und (auch als Äolsharfe) der Dichtung selbst. – Relevant für die Symbolbildung sind (a) instrumentenkundlich die Zugehörigkeit der H. zu den Saiteninstrumenten (Untergruppe Zupfinstrumente), (b) ihre bei senkrechter oder abgeschrägter Saitenanordnung dreieckige Form sowie (c) die Tatsache, dass die Überlieferung alttestamentl. und griech.-röm. Bezeichnungen für heute eher Leier oder Laute zu nennende Instrumente mit dem Wort german. Ursprungs übersetzt und dementsprechend als H. aufgefasst hat“. Butzer, Günter y Jacob, Joachim: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart y Weimar: Metzler 2008, p. 147.

<sup>251</sup> “Musiksymbolik im weitesten Sinne, verstanden als ein Erkennen und Deuten musikalischer Begriffe und Zusammenhänge weit über die Grenzen der Musik hinaus, hat es zu allen Zeiten und in allen Epochen der Geschichte gegeben“. *Op. cit.*, 8.

<sup>252</sup> Para más información véase *op. cit.*, 13ss.

<sup>253</sup> “1. *Symbol der Kommunikation mit höheren Mächten*. Als Hauptstütze der Kultmusik schon im alten Ägypten ist die H. seit den ältesten Zeugnissen mit dem Symbolbereich der Kommunikation mit höheren Mächten verbunden und daher auch Kennzeichnung des dadurch von den anderen Menschen unterschiedenen, mit mag., relig., später auch dichter. Fähigkeiten ausgestatteten Vermittlers“. Butzer y Jacob (2008), 147.

babilonios. Los pitagóricos trasladaron sus conocimientos de armonía musical (los intervalos obtenidos al cortar una cuerda basándose en determinadas proporciones) al movimiento de los planetas, creando así la teoría de la armonía de las esferas. Además se identificó a cada uno de los siete planetas por entonces conocidos con cada una de las siete cuerdas de ese instrumento celestial.

Ya se ha mencionado que Sadie (2001) defiende que en la antigua Grecia se daban distintos nombres al arpa: *sambýke*, *trígonon*, *pektís* y *mágadis* entre otros. *Sambýke* tiene origen oriental, el vocablo arameo *sabbeka* aparece por ejemplo varias veces en el libro de *Daniel* (véase por ejemplo Dan. 3, 5-15)<sup>254</sup>. Bernd Kalusche señala otro tipo de arpa que convivía en la antigua Grecia con los instrumentos ya mencionados: el *trígonon*<sup>255</sup>.

Existen algunas referencias al *trígonon* en la obra literaria de algunos poetas del siglo VI a. C. procedentes de Grecia oriental: cabe destacar a Alceo, Anacreonte y Safo, aunque Sadie (2001) apunta que estos escritores utilizan generalmente el término *pektís* como un sinónimo de *trígonon*<sup>256</sup>. Sirva como ejemplo este verso de Safo (650/610-580 a. C.), en el que se compara a la persona amada con la melodiosidad de este instrumento: “Más blanca que la leche, / más blanda que el agua, / más melodiosa que las liras [...] de más precio que el oro”<sup>257</sup>. También se encuentra el término *pektís* en la obra de Anacreonte. En el siguiente fragmento funciona como un atributo del joven Símalos: “Vi en el coro a Símalos / con su hermosa lira”<sup>258</sup>. Los tres autores mencionados asocian el *pektís* a la región de Lidia.

En el Antiguo Testamento aparecen distintos tipos de cordófonos (*kinnor* y *nebel* entre otros), y su presencia es especialmente destacable en el libro de los *Salmos*<sup>259</sup>. Cabe mencionar que *kinnor* y *nebel* fueron traducidos de

---

<sup>254</sup> “Sambuca (i) [...] One of the several terms for the Greek harp”. *Op. cit.*, vol. 22, p. 205.

<sup>255</sup> “Im antiken Griechenland ist eine Vorform der europäischen Rahmenharfe, Trigonon, im Gebrauch. Sie ist jedoch wegen ihrer ‘Vielsaitigkeit’ und der damit verbundenen ‘vielharmonischen’ Verwendungsmöglichkeit verpönt und lediglich im Lebensbereich der Frauen geduldet”. Kalusche (1986), 30.

<sup>256</sup> Sadie (2001), vol. 25, pp. 734-735.

<sup>257</sup> Montemayor, Carlos (trad.): *Safo. Poemas*. México D. F., Trillas 1988, p. 108. El término utilizado en este fragmento, numerado como 140, es *pektís*.

<sup>258</sup> Ferraté, Juan: *Anacreonte: Poemas y fragmentos*. Barcelona, Península 1987, p. 46. El término usado en este fragmento, numerado como 33 (41 P), es asimismo *pektís*.

<sup>259</sup> Catorce salmos incluyen expresamente instrumentos musicales en el texto, de los que muchos son cordófonos. Tomando una traducción española, el arpa aparece en 33 (32) [*Himno a la Providencia*], 42-43 (41-42) [*Lamento del levita desterrado*], 49 (48) [*Vanidad de las riquezas*], 57 (56) [*En medio de los “leones”*], 71 (70) [*Súplica de un anciano*], 81 (80) [*Para la fiesta de las tiendas*], 92 (91) [*Cántico del justo*], 98 (97) [*El juez de la tierra*], 108 (107)

manera diversa, y por tanto de forma poco fiable, en Septuaginta y en la Vulgata. Así, estos dos instrumentos recibieron nombres tan diversos como *náblon*, *psaltérion*, *órganon*, *kinra*, *lýra* o *kithára*. El libro de los *Salmos* cobra una gran relevancia en el culto cristiano y en la oración colectiva e individual. Además de la frecuente aparición de los términos *kinnor* y *nebel* en los textos<sup>260</sup>, los encabezamientos que preceden a cada salmo a veces incluyen la instrumentación de debía acompañar a la voz<sup>261</sup>. Al parecer, Roma asumió algunos tipos de arpa a través de esclavos extranjeros. La cultura romana, sin embargo, apreciaba más el virtuosismo externo del ejecutante que la profundidad artística, con lo que el arpa no cobró especial simbolismo literario ni musical. Domené López (2007) apunta la posibilidad de que el término *sambýke* fuera adoptado por la lengua latina como *sambuca* “para designar cualquier tipo de arpa tañida por mujeres”<sup>262</sup>.

Ya se ha mencionado que en la versión de los Septuaginta y en la Vulgata se tradujeron los nombres hebreos de los cordófonos de manera más o menos arbitraria, pues los autores desconocían su organología. En un principio los Padres de la Iglesia rechazaron la música instrumental porque consideraban que los instrumentos musicales eran paganos o de origen judío. Pero tampoco pudieron ignorar por mucho tiempo su relevancia en los *Salmos*. La polémica se resolvió finalmente por medio de la interpretación mística o alegórica<sup>263</sup> de los instrumentos musicales, en la que se consideraban como símbolos con significado teológico.

Este “método alegórico” se aplicó a todos los pasajes del Antiguo Testamento donde aparecieran instrumentos musicales. Los Padres de la Iglesia interpretaron algunos instrumentos de cuerda pulsada, como la cítara y el psalterio. Aunque el arpa no aparezca de manera expresa, hay que tener en cuenta que a menudo se daban distintos nombres a un mismo cordófono y, al revés, podía ser que varios tuvieran un mismo nombre. Los Padres de la

---

[*Himno matinal y súplica nacional*], 137 (136) [*Balada del desterrado*], 144 (143) [*Himno para la guerra y la victoria*], 147 (146-147) [*Himno al Todopoderoso*], 149 [*Himno triunfal*] y 150 [*Doxología final*]. La mayoría de los salmos en los que aparece el arpa son himnos o cánticos de alabanza a Yahvé.

<sup>260</sup> “¡Tañed, tocad el tamboril, / la melodiosa cítara y el arpa; / tocad la trompeta por el nuevo mes, / por la luna llena, que es nuestra fiesta!”. Ubieta López, José Ángel (dir.): *Nueva Biblia de Jerusalén revisada y aumentada*. Bilbao, Desclée de Brouwer 1998, p. 756.

<sup>261</sup> Sirva como ejemplo el del salmo 9-10: “Para oboes y arpa”. *Op. cit.*, 684.

<sup>262</sup> Domené López, José Antonio: *El arpa en la Antigua Grecia. Cítaras y liras como representación poético-musical de otros cordófonos en la cultura helena*. Madrid, ARLU 2007, p. 99.

<sup>263</sup> “Ihre Lösung des Problems bestand in der mystischen oder allegorischen Interpretation”. Giesel (1978), 39-40. Aunque este autor utilice el término *Musiksymbolik* en referencia a las culturas de la Antigüedad y *allegorische Interpretation* para designar el pensamiento de la Patrística, hay que tener en cuenta que la frontera entre estos términos es muy borrosa (véase *op. cit.*, 4-5).

Iglesia no eran musicólogos, y sus conocimientos sobre la organología de los instrumentos bíblicos eran, como ya se ha mencionado antes, bastante escasos.

Por su forma triangular, el arpa pronto llegó a simbolizar la perfección y el orden cósmico. Además algunos exegetas quisieron ver en ella un símbolo de la Cruz, y comparaban sus cuerdas tensadas con el cuerpo doliente de Jesucristo. Sirva como ejemplo la siguiente afirmación que Haymo von Halberstadt (fallecido en 853 d. C.) aplicaba a algunos cordófonos de la época: "Tenduntur chordae in ligno, quia sancti imitantur Christi crucem et passionem"<sup>264</sup>. No obstante, en aquella época el instrumento de tortura llamado *catasta* por los romanos pasó a denominarse *harpha* en el ámbito de expresión en lengua alemana, lo que tal vez haya ayudado a establecer la asociación ya mencionada. El número de las cuerdas tiene también su simbología: van Schaik (1992) señala que los números diez y veinticuatro de la encordadura no se deben interpretar como una cantidad real, sino que se ha de tener en cuenta la simbología propia de cada número<sup>265</sup>. Para Isidoro de Sevilla (570-636) el triángulo del bastidor es el corazón y las siete cuerdas son las virtudes teologales<sup>266</sup>. El lírico y biógrafo Venancio Fortunato (Duplavis 530 / 540 d. C. – Poitiers, comienzos del siglo VII) incluye en su obra la forma en latín medieval *harpa*: "Romanusque lyra plaudat tibi Barbarus harpa Graecus archilliaca, crotta Britanna canat"<sup>267</sup>. Aquí se puede observar cómo el autor asocia el término *harpa* con un cordófono germano.

Se sabe que antes de la evangelización de Germania los instrumentos cordófonos jugaban un papel importantísimo como acompañamiento de la voz en conjuros, encantamientos, canciones de boda y ritos funerarios. Sin embargo no está todavía claro si el instrumento cordófono utilizado por los germanos era un tipo de arpa. Riedel (1959) afirma que, ya al comienzo de la literatura en lengua alemana alrededor del año 750 d. C., la música desempeñaba un papel importante en la vida cultural de Germania<sup>268</sup>. Es evidente, por la cantidad de obras literarias e iconográficas con que contamos, que durante toda la Edad Media el arpa y el psalterio estuvieron asociados de

---

<sup>264</sup> Citado según Giesel (1978), 294.

<sup>265</sup> Así, el número diez se asociaba a la perfección, y aparece frecuentemente para el psalterio. El 24 se asocia casi siempre a la cítara. Véase el apartado correspondiente en van Schaik (1992).

<sup>266</sup> Zingel (1957), 41.

<sup>267</sup> Según traducción de Hoops *et al.* (1973ss.): "Und es huldige Dir der Römer mit der lyra, der Germane mit der harpa, der Grieche singe Achill-Lieder, und es ertöne die britannische crotta". Hoops, Johannes *et al.*: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Berlín y Nueva York, De Gruyter 1999 (2ª ed.), vol. 14, p. 1.

<sup>268</sup> "Zu Beginn der literarischen Zeit um 750 hatte also die Musik auf deutschem Boden bereits eine gewisse Entwicklung hinter sich und besaß große Bedeutung für diese frühe Kultur". Riedel (1959), 92.



manera especial al rey David y a la alabanza a Dios. Esta vinculación se mantuvo en la historia de la literatura durante varios siglos. Es también posible que la connotación positiva del arpa se deba en parte a la obra de Platón. Por todas estas razones el arpa se extendió entre las clases aristocráticas en el ámbito de expresión en lengua alemana, donde era vista como un signo de cuidada educación y refinamiento.

La etimología del término *Harfe* no se ha podido aclarar hasta la fecha. Existen varias propuestas, de las que la más aceptada proviene de la raíz indoeuropea *\*harpon*, que significa “pellizcar” o “pulsar (una cuerda)”. La segunda propuesta hace referencia a la raíz *\*(s)kerb(h)*, que estaría asociada a la forma curvada del instrumento, o de los dedos al pulsar sus cuerdas. Por último, la tercera posibilidad sugerida hasta ahora sería *\*xarp-*, cuyo significado es “curvar”. Estaría también asociado a la posición de los dedos al pulsar las cuerdas del arpa. La grafía del término actual *Harfe* en antiguo alto alemán es muy variable: entre otras formas cabe destacar *harpfa*, *harfa*, *harffa*, *harpa*, *harapha*, *haraffa*, *harapsa*, *herphe*, *harpa* o incluso *härpf*<sup>269</sup>.

Hoops *et al.* (1973ss.) señalan que este vocablo aparece por primera vez en lengua alemana dentro de la obra *Evangelienbuch*, de Otfrid von Weissenburg (800-870). En los versos 197-200 (capítulo 23 del libro V, titulado *De aequalitate caelestis regni et inaequalitate terreni*) aparece una enumeración de instrumentos musicales presentes en las alegrías del Cielo. Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, el término *harpha* hacía referencia a un instrumento triangular de cuerda pulsada:

Sih thar ough ál ruarit,	thaz órgana fuarit,
Líra joh fídula	joh mánagfaltu suégala,
Hárpha joh róta,	joh thaz io gúates dohta,
Thes mannes múat noh io giwúag:	thar ist es álles ginuag <sup>270</sup>

La obra literaria más importante del siglo XI en la que aparece el arpa es *Ruodlieb*, escrita en latín entre 1030 y 1050. En ella se adelantan algunos de los fundamentos de la cultura caballeresca que aparecerán en las obras de la literatura cortesana del siglo XIII, por ejemplo la música. En los versos 25-57 del capítulo XI se presenta una escena en la que Ruodlieb tañe el arpa

<sup>269</sup> Para más información etimológica véase Hoops *et al.* (1973ss.), vol. 14, p. 2, y Wermke, Matthias *et al.* (eds.): *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Dudenverlag 2001, pp. 316-317.

<sup>270</sup> Vollmann-Profe, Gisela (ed.): *Otfrid von Weissenburg. Evangelienbuch*. Stuttgart, Reclam 1987, p. 166. Según Hoops *et al.* (1973ss.): “Wie *Harfe* ist auch *Leier* im Dt. zuerst bei Otfrid belegt (vgl. den Erstbeleg von *Harfe*)”. *Op. cit.*, vol. 14, p. 2.

deleitando a su auditorio, incitando incluso a la dama y a su hija a bailar. Este pasaje incluye además términos musicales, y para algunos autores muestra una calidad literaria excepcional<sup>271</sup>:

Pulsans mox laeua] digitis geminis, modo dextra  
Tangendo chordas dulces reddit nimis odas,  
Multum distincte faciens variamina quaeque,  
Quod pede saltandi manibus neumas uel agendi  
Nescis omnino citus haec perdisceret ambo.  
Qui prius audacter chordas pulsant ioculanter,  
Auscultant illi taciti modulari nec ausi.  
Sic tribus insolitis actis dulcissime rithmis  
Quartum poscit hera faceret petit et sua nata,  
Eius contribulis quem saltaret uel herilis.<sup>272</sup>

El arpa aparece de nuevo en el poema *Johannes*, escrito por Frau Ava (aprox. 1060 -1127) alrededor de 1125. Los versos 379-384 describen la danza de Salomé ante Herodes, acompañada de instrumentos musicales:

Do wart div tohter fûrgeladet;  
Vil wol spilt dív maget  
Si begunde wol sîngen  
Snaellichlichen sprîngen  
Mit herphîn vnde mit gîgen,  
Mit orgenen vnde mît lîren.<sup>273</sup>

A comienzos de la alta Edad Media, el arpa acompañaba obras líricas que más tarde se pondrían por escrito. Kalusche (1986) menciona algunos *Minnesänger* que tocaban dicho instrumento y acompañaban sus canciones con este instrumento: Moralt, Wernherus von Habsburg, Blicher von Steinach y Oswald von Wolkenstein<sup>274</sup>. Walter von der Vogelweide habría sido también un arpista solvente. Dentro de las obras literarias más destacadas del siglo XII, el arpa (*haerfe*, *harpfe*, *herfe* o *harfe*) aparece en el poema *Die jüngere Judith* (aprox. 1140), en *Alexander-Epos* (escrito por Pfaffe Lamprecht hacia la segunda mitad del siglo XII), y en *König-Rother Epos* (1150-1160). Pero la obra más importante de este período es la epopeya *Salman und Morolf*

---

<sup>271</sup> “Die Darstellung ist von einer Gestaltungskraft und einer Wortgewalt, die für die Zeit einmalig ist und sich so nur beim Dichter des ‘Ruodlieb’ befindet. Dieses Beispiel ist in jeder Hinsicht eine Ausnahme, auch in der lateinischen Dichtung Deutschlands, so wie überhaupt der ganze ‘Ruodlieb’ in seiner künstlerischen Höhe eine Ausnahmestellung einnimmt”. Riedel (1959), 108.

<sup>272</sup> Langosch, Karl (ed.): *Waltarius. Ruodlieb. Märchenepen. Lateinische Epik des Mittelalters mit deutschen Versen*. Berlín, Rütten & Loening 1956, p. 180.

<sup>273</sup> Schacks, Kurt (ed.): *Die Dichtungen der Frau Ava*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1986, p.38.

<sup>274</sup> *Op. cit.*, 101.

(aprox. 1190). El arpa desempeña una función sobresaliente cuando Salman toma el arpa de un músico y comienza a tañerla con gran maestría (versos 2502-2519). Según Riedel (1959), aquí se describe por primera vez en la literatura en lengua alemana la actividad del músico, y se presenta a la música como una actividad autónoma<sup>275</sup>.

La literatura cortesana del siglo XIII cuenta con numerosas obras en las que el arpa está presente. Sin duda debe su noble estatus al rey David: en el siglo XIII se le consideraba un promotor de las artes, de la música y de la literatura. La obra más destacada de esa época es *Tristan*, de Gottfried von Straßburg (aprox. 1210). El arpa aparece en numerosas escenas: Tristan es un consumado arpista (versos 2093-2099). El rey Marke le hace llamar para que enseñe música a su hija Isolde y la ayude a perfeccionarse en el arpa (versos 7989-7995):

Ir vingere die kunden.  
Swenne sis segunden,  
Die liren wol gerüeren  
Und uf der harpfen vüeren  
Die döene mit gewalte:  
Sie steigete unde valte  
Die noten behendecliche.<sup>276</sup>

En la escena de la gruta, el arpa también desempeña un papel relevante como instrumento de entretenimiento y de consuelo para Tristan e Isolde (versos 17204-17224)<sup>277</sup>. El arpa en la literatura medieval, y especialmente en la de la del siglo XIII en lengua alemana, era un atributo de las clases sociales altas, y estaba particularmente asociada a la cultura cortesana. En este contexto, el término *haerfe*, *harpffe*, *herfe* o *harfe* aparece numerosas veces en la literatura cortesana en lengua alemana, así como en la del Medievo en general<sup>278</sup>. Por esta razón el arpa se encuentra frecuentemente en fiestas y torneos de la mano del músico, sea de procedencia noble (*höfischer*

<sup>275</sup> “Dem spielman er die harpe (ûz dr hende) nam, / (er leite sie ûf sine bein), / viel schône slûg er dar an. / er gedâcht an kunig Dâvit den vater sîn, / der vor der alten Troie / erdâcht daz êrste seitenspil’ [...] Hier ist zum ersten Mal in der deutschen Sprache das Musizieren selbst, also die Tätigkeit des Musikers, im einzelnen beschrieben”. *Op. cit.*, 136.

<sup>276</sup> Weber, Gottfried (ed.): *Gottfried von Strassburg. Tristan*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967, p. 223.

<sup>277</sup> Acerca del papel de los instrumentos musicales en *Tristan und Isolde*, véase Kästner (1981), Okken (1984-1985), van Schaik (1991) y Eitschberger (1999). También Dicke, Gerd: “Gouch Gandin. Bemerkungen zur Intertextualität der Episode von ‘Rotte und Harfe’ im ‘Tristan’ Gottfrieds von Straßburg”. En: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 127. Stuttgart, Steiner 1998, pp. 121-148.

<sup>278</sup> En antiguo alto alemán la forma más generalizada habría sido *har[p]fa*, y en alemán medio *harpfe*, aunque también es posible encontrar las formas *harpffe* o *herfe*. Véase Wermke *et al.* (2001), 316-317.

*Spielman*) o no. Ejemplos destacados se encuentran en *Krone* (versos 22084-22091), de Heinrich von dem Türlin (1215-1230) y en *Kudrunlied* (1210-1240), en la estrofa 49. El arpa aparece además en *Weltchronik* (aprox. 1250), de Rudolf von Ems (23922-23935) y en *Der trojanische Krieg*, de Konrad von Würzburg (versos 5450ss.).

En comparación con el siglo XIII, el arpa está menos presente en la literatura de los siglos XIV y XV. Respecto a las obras literarias del siglo XIV, aparece sin aportar grandes novedades respecto al siglo anterior. Eberhard von Cersne terminó en 1404 su obra *Der Minne Regeln*, donde está presente el arpa<sup>279</sup>. Se encuentra también en la novela *Pontus und Sidonia*, (aprox.1450), adaptada del francés por la archiduquesa Eleonora de Austria (1433-1480)<sup>280</sup>. Möller (1982) señala la función del arpa en *Das Narrenschiff* (1494), obra satírica de Sebastian Brant (1458-1521). Fue el poema didáctico, moral y satírico más conocido de su tiempo. Brant establece en el capítulo 54, titulado *von vngedult der straff*, una contraposición entre el arpa y la gaita:

Wem sackpiffen freüd, und kurtzvil gytt  
Vnd acht der harpff, und luten nyt  
Der ghoert woll vff den narren schlytt  
[...]  
Eyn wiser gern von wiszheyt hoert  
Do durch syn wiszheyt wurt gemert  
Eyn sackpiff ist des narren spil  
Der harppfen achtet er nit vil [...] <sup>281</sup>

Tanto el arpa como la gaita tienen aquí significado alegórico: el arpa es el instrumento de las personas cultas, mientras que la gaita es el de los insensatos (*Narren*). Es el instrumento de las personas instruidas y piadosas, pues como atributo del rey David resulta muy indicada para la alabanza a Dios. El desprecio que los locos de la obra expresan hacia este instrumento indica las escasas cualidades morales de los mismos. En *Das Narrenschiff* es interesante la aparición del arpa junto al laúd: este binomio se asocia a la sabiduría humanística y a una educación noble y completa<sup>282</sup>. Mientras que el

---

<sup>279</sup> Los versos 403-419 están recogidos en el título *Wye der fogelsang sußir vnde bessir waz, dan dye speler, dye hij nach gescreiben sten*. En ellos se incluye una lista de instrumentos cuyo sonido no consigue superar el canto de los pájaros. Entre ellos se encuentra el arpa en el verso 407: "Noch harffe edir flegil". Buschinger, Danielle (ed.): *Eberhard von Cersne. Der Minne Regel. Lieder*. Göppingen, Kümmerle 1981, p. 18.

<sup>280</sup> Respecto a la presencia del arpa en esta novela, véase Riedel (1959), 317-319.

<sup>281</sup> Versos 5-9 del citado capítulo. Zarncke, Friedrich (ed.): *Sebastian Brant. Narrenschiff*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, p. 55.

<sup>282</sup> "In jedem Falle aber kennzeichnen die Saiteninstrumente Harfe und Laute ihren Spieler als einen gebildeten Menschen. Das Spiel dieser Instrumente ist eine Kunst, die nach Regeln erlernt und ausgeübt wird. [...] Der Lautenist oder Harfenist ist der Inbegriff des humanistisch gebildeten Menschen. Er steht in der Tradition Apolls, Merkurs und Orpheus' –

arpa todavía sigue refiriéndose en la literatura del Renacimiento a los *Salmos* y al rey David, el laúd se considera como un descendiente de la *kithára* pagana. Es por tanto un símbolo de la cultura grecolatina, de la formación del intérprete y de la armonía espiritual del mismo<sup>283</sup>. Dante no es ajeno a esta tradición literaria en su *Divina Comedia*; no es casualidad que el arpa aparezca en el Paraíso (XIV, versos 118-123), situando su dulce y vago sonido en el Cielo V, el de los espíritus militantes:

E come giga e arpa, in tempra tesa  
 Di molte corde, fa dolce tintinno  
 A tal da cui la nota non è intesa,  
 Così da' lumi che lí m'apparinno  
 S'accogliea per la croce una melode  
 Che mi rapiva, sanza entender l'inno.<sup>284</sup>

En la literatura del Renacimiento y Barroco se consolidó la presencia de instrumentos musicales como atributos de los músicos que los portaban. Así, en los círculos humanistas del ámbito de expresión alemana existió una contraposición entre lo apolíneo (con instrumentos de cuerda pulsada) y lo dionisíaco (instrumentos de viento). Asociada al rey David y a la alabanza a Dios, el arpa destaca en el poema *Fraw Musica* (1543), de Martín Lutero:

Hie kan nicht sein ein böser mut  
 Wo da singen gesellen gut,  
 Hie bleibt kein zorn, zanck, hass, noch neid  
 Weichen mus alles hertzeleid,  
 Geitz, sorg und was sonst hart an leit  
 Fert hin mit aller traurigkeit,  
 Auch ist ein jeder des wol frey,  
 Das solche freud kein sünde sey,  
 Sondern auch Gott viel bas gefelt  
 Denn alle freud der gantzen welt.  
 Dem Teuffel sie sein werck zerstört  
 Und verhindert viel böser mörd.  
 Das zeugt Daid des Königs that,  
 Der dem Saul offt gewehret hat  
 Mit gutem süßem harffenspiel,  
 Das er nicht jnn grossen mord fiel.<sup>285</sup>

---

bei Brant ist er zudem auch Nachfolger Davids. Dem späteren Humanisten bedeutet der Traditionsbezug zum Psalmisten weniger, ihm ist die Harfe das Instrument des Dichters". Möller (1982), 54.

<sup>283</sup> Butzer y Jacob (2008) exponen ampliamente el simbolismo del laúd en la literatura, aunque para este trabajo interesarán solamente la segunda acepción y la tercera: "Laute. Symbol der (körperl.) Liebe, der Dichtkunst sowie der Weisheit und Bildung". *Op. cit.*, 201.

<sup>284</sup> Alighieri, Dante: *Comedia. Paraíso*. Barcelona, Seix Barral 2004, p. 172. Para más información acerca de los instrumentos musicales como alegoría de la armonía, véase Scherliess (1974).

En las *Tischreden* de Martín Lutero (1483-1546) se incluye un comentario sobre el rey David y su arpa a raíz de un encuentro del autor con un arpista:

Doct. M. L. sagte ein mal zu einem Harffenschleger / Lieber schlagt mir ein Liedlin her / wie es Daud geschlagen hat / Ich halt / wenn Daud jtzund auferstuend von den Todten / so wuerde er sich sehr verwundern / wie doch die gent so hoch wern komen mit der Musica / Sie ist nie hoeher komen / als jtz. Wenn Daud wird auff der Harffen geschlagen haben / so wirds gangen sein / als das Magnificat anima mea Dominum, in 8 Tono, Denn Daud hat schlecht ein Decachordum gehabt.<sup>286</sup>

El arpa aparece en la lírica religiosa de Johann Fischart (1546-1590). El poema titulado *Der XLIX Psalm* está incluido en la colección *Geistliche Lieder* (1573-1576), pero se imprimió por primera vez en *Gesangbüchlin von Psalmen, Kirchengesängen und gaistlichen Lidern D. Mar. Luthers u.a., aufs neu übersehen und gemehret*, editado por Bernhard Jobin (1550-1593) en 1576:

Der XLIX. Psalm

Audite hoc omnes populi.

Lehrpsalm von Reichtum vnd Armüt.  
Inn der weis: GOT ist so gut dem etc.

Hört zu, jr Völker all zugleich,  
Merkt all, die jr jz leben,  
Baid, Herr und Knecht, baid, Arm und Reich:  
Mein Zung soll Lehrē geben,  
Mein Mund von Weishait reden soll,  
Mein herz klughait betrachten wol,  
Mein Or solls merken eben.

2. Ain guten Lehrspruch laßt vns hörn,  
vnd auf der Harfen spilen  
Sinnreich geticht, die man soll lehrn  
vnd stäts vorsingen vilē:  
Warum solt ich vil kränken mich  
inn bösen tagen forchtsamlich,

---

<sup>285</sup> Luther, Martin: *Werke*. Weimar, Böhlau 1923, vol. 35, pp. 483-484.

<sup>286</sup> Adler, Johannes (ed.): *Tischreden oder Colloquia Doct. Mart. Luthers. Faksimiledruck der Originalausgabe aus dem Jahre 1566*. Leipzig, Edition Leipzig 1967, p. 578. Compárese este pasaje con D. H.: "Aus D. Martin Luthers Tischreden". En: *Musikalisches Wochenblatt* 5, noviembre 1792, p. 120.

wann ich nicht hab die vile?<sup>287</sup>

Aquí encontramos el arpa (*Harfe*) en un contexto bíblico: está asociada al rey David, pues el poema se basa en el salmo 49. Además, en este pasaje se acompañan con la música de este instrumento y con cánticos las enseñanzas que se pueden extraer del mismo. El arpa cuenta por tanto con una serie de connotaciones positivas fuertemente enlazadas con el contexto religioso alemán del siglo XVI.

La obra de Aegidius Albertinus (1560-1620) *Lucifers Königreich und Seelenjaidt* (edición de Augsburgo, 1617) constituye un epígono al Renacimiento en lengua alemana. En ella se condena la música profana, y de manera especial a los músicos, bailarines y artistas vagabundos. El arpa aparece en el capítulo titulado *Von der Thorheit der eyteln Singer vnd Spilleuten*, y aquí debemos entenderla como el instrumento de aquellos arpistas vagabundos que iban de ciudad en ciudad tocando en tabernas, ferias o en la calle. El arpa pierde toda connotación positiva porque el autor la considera como un objeto de los músicos vagabundos:

Wann der Todt kompt / so wirdt er allen Tüntzen vnnd Tantzern / allen  
Spilleuten / Singern / Instrumentisten, Trommetern / Geigern / Pfeiffern  
/ als Instrumenten vnd Werckzeugen deß Teuffels / den garauß machen  
/ vnd alsdann wirdts jnen ergehen / wie jenen / von denen geschriben  
stehen: Ihre Harpffen haben sich inn Wainen vnd ihre Orgel in Heulen  
verkehrt: Sie nemmen Trummen vnd Harpffen / vnd seynd frölich mit  
Pfeiffen / sie haben gute Täg / vnd inn einem Augenblick fahren sie zur  
Höllen.<sup>288</sup>

Dentro de la literatura barroca en prosa destaca *Simplicius Simplicissimus* (1669), de Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676). En el capítulo XVII del libro II, de naturaleza totalmente fantástica, Simplicius asiste a una terrorífica danza de brujas amenizada con música producida por macabros instrumentos. Entre ellos figura un arpa muy singular: “Andere geigeten auff Roß=köpffen / wie auff dem besten Discant, und aber aber andere schlugen die Harpffe auff einem Kühgeribbe / wie solche auff dem Wasen ligen”<sup>289</sup>. En este pasaje ya aparece como atributo de seres fantásticos, en este caso, de una bruja.

---

<sup>287</sup> Wackernagel, Philipp: *Das deutsche Kirchenlied*. Hildesheim, Zürich y Nueva York, Olms 1990, vol. 4, p. 839.

<sup>288</sup> Albertinus, Aegidius: *Lucifers Königreich und Seelengejagdt*. Augsburgo, Nicolaus Heinrich 1617, p. 257.

<sup>289</sup> Scholte, J. H. (ed.): *Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch*. Tübingen, Max Niemeyer 1954, p. 144.

Con el paso del tiempo el arpa como motivo literario fue perdiendo su connotación religiosa y moral, adquiriendo en cambio las del laúd, instrumento asociado tradicionalmente a la *kithára* griega<sup>290</sup>. Un ejemplo de este cambio de significado se puede apreciar en la novela *Arminius und Thußnelda* (1689-1690), de Daniel Caspers von Lohenstein (1635-1683). En el Barroco no era infrecuente la inserción de pequeños dramas teatrales en novelas con un alto contenido alegórico. Así, en el segundo drama teatral de *Arminius und Thußnelda* los instrumentos musicales se convierten en alegorías. Aparece “das Geheimnueß von der Harffe der Welt / und von ihren sieben Saeiten”<sup>291</sup>. El arpa funciona como una alegoría apolínea del universo, en la que los siete planetas entonces conocidos constituyen sus siete cuerdas. Arpa y laúd serán en la literatura en lengua alemana de los siglos XVII y XVIII símbolos de la formación intelectual, de la cultura greco-latina y de la armonía espiritual. El arpa funcionará también, junto con la lira, como una metonimia de la música y de la poesía. Encontramos un excelente ejemplo en el soneto 12 de los *Teütsche Poemata* (1631-1640) de Paul Fleming (1609-1640), titulado *Nach Herrn Opitzens seinem Versterben*. Está fechado en junio de 1638:

Um Werthern hats Gefahr, von Hübnern lebt sein Tod;  
von mehren weiß ich nit. Der Meister teutscher Lieder,  
das Wunder unsrer Zeit, legt seine Harfe nieder,  
diß war sein letzter Ton. Nun, Welt, bewahr dich Gott.

Sie stehn bestürzt, erstarrt, verstummt, itzt blaß, itzt rot,  
die deutschen Klarien um ihre schönsten Brüder.  
Kömmt ein Olivenzweig aus Persien nicht wieder,  
so steht ihr Lorberwald in seiner letzten Not.<sup>292</sup>

La obra barroca *Phrynis* (1676-1679) de Wolfgang Kaspar Printz (1641-1717) es un trabajo teórico en el que aparecen intercaladas algunas partes narrativas. Debido a sus grandes dimensiones apareció en varios tomos. El tercero lleva como título *Musicus Curiosus, Oder Battalus, Der Vorwitzige Musicant / In einer sehr lustigen / anmuthigen / unertichteten / und mit schoenen Moralien durchspickten Geschichte vorgestellt von Mimnermo, des Battali guten Freunde*. Fue escrito en 1679, pero se publicó mucho más tarde,

---

<sup>290</sup> “[Leier] 2. Symbol der Dichtkunst. In der Renaissance wird die alte Dichtungssymbolik der Lyra / Leier als Attribut von Apoll und Orpheus wegen der bis in die Frühe Neuzeit nicht eindeutig festgelegten Zuordnung von Bezeichnung und tatsächl. Instrument auch auf die in Mode kommende L. übertragen. Die Symbolik der L. als Instrument des Dichter-Sängers überschneidet sich daher mit derjenigen von Lyra, Leier, Kithara, Harfe und allg. aller Saiteninstrumente, zumal der Lautenist als Inbegriff des humanistisch gebildeten Menschen (s. 3) aus der gleichen Trad.linie wie der Dichter-Sänger hervorgeht“. Butzer y Jacob (2008), 202.

<sup>291</sup> Citado según Riedel (1959), 478.

<sup>292</sup> Lappenberg, J. M. (ed.): *Paul Flemings Deutsche Gedichte*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, vol. 1, p. 459.



en 1691. Describe la vida del protagonista como músico profesional desde su infancia hasta que consigue un puesto fijo como organista. El capítulo titulado *In einer bösen Kappe / steckt bisweilen auch ein guter Kerl* relata las celebraciones de una boda. En su transcurso, el protagonista se disfraza y muestra su virtuosismo en la así llamada *Doppel=Harffe*. No parece probable que nos encontremos aquí ante la *Groß Doppel=Harff* descrita por Michael Praetorius, pues ya se ha mencionado que era un instrumento de salón muy poco habitual, del cual se ha conservado solamente un ejemplar. Tampoco sabemos si el autor de *Phrynis* llegó a conocer este singular cordófono. Sin eliminar esta posibilidad, cabe considerar que en este texto estemos ante un arpa con encordadura doble, muy frecuente en España e Italia durante el Barroco y que en el siglo XVII se consideraba como un instrumento para virtuosos. El protagonista no sólo se luce con el arpa, sino que muestra su habilidad para tañerla con una mano a la vez que la otra toca uno distinto, llamado *Flügel*. No debemos imaginarnos, sin embargo, un piano de cola como los actuales, sino un instrumento de teclado más primitivo cuya cubierta pudiese levantarse, como en algunas espinetas inglesas:

Indem sie also discurrireten, ergrieff der fremde Musicus die grosse Doppel=Harffe / so auff einem Neben=Tische lag / und fieng dermaassen lieblich darauf an zu præambuliren, daß er dadurch aller Anwesenden Ohren an sich zog: Er spielete die artlichsten gebrochene Stuecke / und war so wohl mit dem Daumen in der rechten Hand / als mit denen andern Fingern so hurtig / daß Pancalus sagte: Schad ists / daß Battalus nicht zugegen ist: denn ob er wohl auch auff der Harffe excelliret / so deucht mich doch / er faende hier seinen Meister. Der fremde Musicus satzte sich nach diesem mit seiner Harffe zu dem Fluegel / spielte bald mit der rechten Hand auff dem Fluegel / und mit der Lincken auff der Harffe; bald mit der rechten auff der Harffe / und mit der Lincken auff dem Fluegel; Bald mit beyden Haenden auff der Harffe / bald mit beyden Haenden auff dem Fluegel / und machte solche Variationes, daß man darueber erstaunen muste.<sup>293</sup>

Friedrich Klopstock (1724-1803) incluye el arpa en su obra literaria como instrumento de alabanza a Dios. En este sentido asimila totalmente el significado que este instrumento tenía en épocas anteriores, sin hacer ninguna aportación personal. Sirva como ejemplo el poema *Das Landleben* (1759):

Ergeuß von neuem, du mein Auge,  
Freudentränen!

---

<sup>293</sup> Printz, Wolfgang Kaspar: *Musicus Curiosus, Oder Battalus, Der Vorwitzige Musicant*. Freiburg, Miethen 1691, pp. 74-75. Esta curiosa práctica ha desaparecido hoy en día, pero en la sección que se dedica en este trabajo a la arpista Céleste Boucher aparecerá la interpretación de una pieza en la que tocaba el arpa con la mano derecha y el piano con la izquierda.

Du, meine Harfe,  
Preise den Herrn!

Umwunden, wieder von Palmen umwunden  
Ist meine Harfe!  
Ich singe dem Herrn!<sup>294</sup>

Existen numerosos ejemplos de la presencia del arpa en la obra de Klopstock como instrumento para la alabanza a Dios: baste citar *Oden. Erster Band* (1759), *Ausgewählte Oden und Elegien* (1759) y *Der Messias* (1748-1773). En el cántico XX de esta última obra (versos 33-40), Klopstock caracteriza el timbre del arpa de manera muy acertada: con la denominación *Silberton* (en español “sonido de plata”). Si se tiene en cuenta el delicado sonido de las arpas de pedal de movimiento simple en la época, se puede comprender lo acertado de este epíteto:

Sie war es, sie that's, daß die Menschenfreuden  
Mit ihrem Zauber mich nicht einschläfernten;  
Sie weckte mich oft der Wiederkehr  
Zu den Engelfreuden!

Sie weckten mich auch, mit lautem durchdringenden Silberton,  
Mit trunkner Erinnerung an die Stunden der Weihe,  
Sie selber, sie selber, die Engelfreuden,  
Mit Harf und Posaune, mit Donnerruf!<sup>295</sup>

A finales del siglo XVIII, el arpa en la literatura en lengua alemana pierde definitivamente sus connotaciones intelectuales y ya apenas funciona como alegoría de la música<sup>296</sup>. El que había sido instrumento de Apolo, dios de la razón y la armonía, adquiere ya en la literatura del *Sturm und Drang* nueva significación: el arpa se asocia a los bardos y rapsodas, y con frecuencia acompaña cantos épicos, de lamento o de alabanza<sup>297</sup>. El escocés James

---

<sup>294</sup> Schleiden, Karl August (ed.): *Friedrich Gottlieb Klopstock. Ausgewählte Werke*. München, Hanser 1962, pp. 85-89, aquí p. 86.

<sup>295</sup> Gronemeyer, Horst et al. (eds.): *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Berlin y Nueva York, De Gruyter 1974ss., vol. IV 2, p. 301.

<sup>296</sup> “Wird die Harfe nun in literarische oder bildnerische Zusammenhänge hingefügt, so ist sie nicht mehr nur Symbol einer intellektuellen oder religiösen Idee und auch nicht mehr allegorischer und zeichnerischer Hinweis auf Musik im allgemeinen”. Kalusche (1986), 166.

<sup>297</sup> “Vom MA bis zum Ende des 18. Jh. bleibt jedenfalls die H. Symbol einer hohen, oft belehrenden und / oder religiös inspirierten Kunst, insbes. der Dichtung, was auch in gängigen poetolog. Metaphern seinen Ausdruck findet [...]. Dieses Bedeutungsschicht weicht jedoch im späten 18. und 19. Jh. einer neuen poetolog. Symbolik, zu der (vor-romant.) Irrationalismus, Naturfrömmigkeit und die Rückbesinnung auf Volkstrad. und (vermeintl.) altgerman. bzw. altkelt. Heldenlieder (v.a. *Ossian*) beitragen. In Rahmen einer regelrechten H.-Renaissance wurde das Instrument zum Sinnbild der schwermütigen und dichtungsproduktiven Einsamkeit, der Natursehnsucht, der Seelentiefe, der gottverbundenen Ursprünglichkeit“. Butzer y Jacob (2008), 147-148.

Macpherson (1736-1796) publicó entre 1760 y 1763 un conjunto de poemas que él atribuyó al legendario bardo Ossian: *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland* (1760), *Fingal* (1761), y *Temora* (1763). Aunque años más tarde se descubrió que en realidad los había escrito él mismo, estas obras despertaron un enorme interés en Inglaterra y el ámbito de expresión en lengua alemana por el pasado nacional anterior a la evangelización cristiana. Ya en 1768 Michael Denis (1729-1800) tradujo algunos poemas osiánicos al alemán, y Goethe conoció estas traducciones en ese mismo año. Herder publicó sus traducciones al alemán a partir de 1769, las cuales contribuyeron a popularizar la obra de Macpherson y a inspirar a muchos autores en la publicación de poemas bárdicos propios. El arpa cobrará pleno protagonismo en la literatura del *Sturm und Drang* como instrumento musical bárdico.

Klopstock fue uno de los iniciadores de la lírica bárdica en lengua alemana, llegando a considerar a Ossian como un alemán de pura cepa<sup>298</sup>. A diferencia de otras obras como *Oden* (1798) y *Der Messias*, el autor utiliza el término arcaizante *telyn* (arpa, en galés actual), en lugar de *Harfe*. Con estos términos celtas, el arpa adquiere en la poesía bárdica de Klopstock una supuesta identidad alemana. Encontramos un ejemplo en la oda *Wingolf*:

Allein geliebter, wenn du voll Vaterlands  
Aus jenen Hainen kommst, wo der Barden Chor  
Mit Braga singet, wo die Telyn  
Tönt zum Fluge des deutschen Liedes.<sup>299</sup>

Sin embargo, en la literatura del Rococó y del Sentimentalismo (*Empfindsamkeit*)<sup>300</sup>, el arpa será el instrumento del sentimiento, sin duda debido al sonido dulce e íntimo de las arpas de ganchos y de las frágiles arpas de pedal de movimiento simple:

<sup>298</sup> Klopstock parece atribuir al vocablo *telyn* un origen alemán. En la carta 31, dirigida al literato Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) y fechada en Copenhage el 19 de diciembre de 1767, escribe sobre la obra literaria en la que está trabajando: "Und was hast du denn statt der  $\lambda\upsilon\pi\eta$  in der Ha<nd?> Die celtische, oder altdeutsche, oder wenn Sie mir das erlauben wollen, <die> neudeutsche Telyn". Gronemeyer *et al.* (1974ss.), vol. V 1, p. 46.

<sup>299</sup> Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Oden*. Karlsruhe, Schmieder 1785, libro 2, p. 78. Esta cita se corresponde con Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Oden*. Berna, Lang 1971, p. 80. Véase asimismo Tombo, Rudolf: *Ossian in Germany*. Nueva York, Columbia University Press 1901, p. 84ss. Este trabajo incluye interesante información acerca del término *telyn* en la obra de Klopstock.

<sup>300</sup> "Ihr Bild ist jetzt entweder die Wiedergabe der Musikwirklichkeit in den Salons und Konzertveranstaltungen, oder aber Klanganregung, Assoziationsaufforderung. Nicht irgendeine tönende Vorstellung ist nun gemeint, sondern gerade der typische Harfenklang: weich und intim". Kalusche (1986), 166.

Der viel gepriesene “Silberton“ (Klopstock), die “mit zarten Fingern gerührten Saiten“ (Wilhelm Heinse) liessen dieses Instrument in der intimen gesellschaftlichen Einbindung als Symbol für häusliche Harmonie, Wohlerzogenheit und Sensitivität erscheinen.<sup>301</sup>

La escritora Elise Sommer (1767-¿?) dedicó un precioso poema al arpa, de la que destaca su sonido dulce y relajante. Éste se titula *An meine Harfe* y fue publicado en la antología *Poetische Versuche* (1806):

Wenn die Schwermuth mir den Busen  
Aengstlich preßt, und Schmerzgefühle  
Mein gesenktes Auge trüben,  
O wie tönst du dann so leise  
Trost in meine bange Seele!  
Ruhiger blickt dann mein Auge  
Auf in selige Gefilde,  
Wo die Garben reicher Saaten  
Jenem großen Tag' entgegen  
Unter'm Palmensäuseln reifen.  
Wenn auch mir die Stunde nahet,  
Die zur ew'gen Ruhe winket;  
Dann müß' ich, von deinen Tönen  
Eingelullt, hinüber schlummern!  
Und wenn ich am großen Morgen  
Hoffnungsvoll und froh erwache,  
O dann müsse dich mein Engel  
Mir in Edens Palmenhainen  
Jubelvoll entgegen tragen!<sup>302</sup>

Los representantes del Clasicismo de Weimar no añaden, en general, nuevas connotaciones al arpa como motivo literario. Su presencia en la obra de Goethe se expondrá en el apartado correspondiente. Schiller hereda la tradición literaria anterior al *Sturm und Drang*, que refleja en los poemas *Anthologie auf das Jahr 1782* (1782) y *Die Künstler*. En el poema *Der Abend* (1776), incluido en la colección *Gedichte* (1776-1788), el arpa aparece como un instrumento para la alabanza a Dios:

Ha, wie es schwärmt und lebt von tausend Leben,  
Die alle dich, Unendlicher, erheben,  
Zerflossen in melodischem Gesang,  
Wie tönt des Jubels himmlischer Gesang!  
Wie tönt der Freude hoch erhabner Klang!  
Und ich allein bin stumm – nein, tön es aus, o Harfe,  
Schall, Lob des HErrn, in seines Staubes Harfe.

---

<sup>301</sup> Salmen (1992), 45-46.

<sup>302</sup> Sommer, Elise: *Poetische Versuche*. Marburgo, Bayrhoffer 1806, pp. 97-98.

Verstumm Natur umher, und horch der hohen Harfe,  
Dann GOtt entzittert ihr,  
Hör auf, du Wind, durchs Laub zu sausen,  
Hör auf, du Strom, durchs Feld zu brausen,  
Und horcht und betet an mit mir [...]<sup>303</sup>

En *Die Räuber* (versión de 1781), sin embargo, recibe un tratamiento totalmente opuesto. En la primera escena del tercer acto, Amalia canta sola en el jardín acompañándose del laúd. En su canción compara sus sentimientos hacia el amado Karl con el sonido de un arpa:

Seine Küsse - paradiesisch Fühlen! –  
Wie zwei Flammen sich ergreifen, wie  
Harfentöne in einander spielen  
Zu der himmelvollen Harmonie,

Stürzten, flogen, rasten Geist und Geist zusammen,  
Lippen, Wangen brannten, zitterten, -  
Seele rann in Seele – Erd und Himmel schwammen  
Wie zerronnen, um die Liebenden.<sup>304</sup>

En el Romanticismo se da un paso más: el sonido acuático y envolvente del arpa llegará a simbolizar no sólo los sentimientos, sino también la misteriosa naturaleza del alma humana. De manera parecida al arpa eólica, el arpa como motivo literario se convierte en intermediaria entre el mundo de los vivos y el de los muertos. A partir del relato *Die Harfe. Ein Beitrag zum Geisterglauben* (1811), escrito por Theodor Körner (1791-1813), el arpa adquiere en la literatura romántica en lengua alemana el atributo de medio de comunicación de los vivos con los muertos<sup>305</sup>. *Die Harfe* tiene como protagonistas a una pareja de recién casados que al comienzo de su feliz matrimonio adquiere la costumbre de entretenerse por las tardes con música: Sellner toca la flauta y Josephe el arpa. Poco después Josephe muere de unas fiebres ante el dolor de su marido, quien decide respetar los objetos personales de su esposa tal como ella los dejó. Una noche, cuando Sellner tocaba la flauta pensando en los días felices que pasó con su mujer, el arpa comenzó a sonar. Reconoce entonces el espíritu de su esposa y a la noche siguiente le ruega llevarle con él para volver a verla. Sellner amanece con fiebre y fallece viendo al espíritu de Josephe. Justo en el momento en que muere se rompen todas las cuerdas del arpa.

---

<sup>303</sup> Dann, Otto et al. (eds.): *Friedrich Schiller. Werke und Briefe*. Frankfurt am Main, Deutsche Klassiker Verlag 1988-2004, vol. 1, pp. 466-467.

<sup>304</sup> *Op. cit.*, vol. 2, p. 92.

<sup>305</sup> Körner, Theodor: "Die Harfe. Ein Beitrag zum Geisterglauben". En: Körner, Theodor: *Sämtliche Werke*. Berlín, Verlag der Nicolaischen Buchhandlung 1853, pp. 193-197.

El arpa aparece en *Burg Tübingen*, de Friedrich Hölderlin (1770-1843). Ludwig Tieck (1773-1853) también escribió un poema titulado *Sängers Harfe*. El arpa se encuentra asimismo en *Ausgewählte Gedichte* (1837), de Clemens Brentano (1778-1842), así como en *Gedichte. Ausgabe letzter Hand* (1831), de Adalbert von Chamisso (1781-1838), y en los poemas de Joseph von Eichendorff (1788-1857) *Die wunderliche Prinzessin* y *Meeresstille*, recogidos en la antología *Gedichte (Ausgabe 1841)*.

Kalusche (1984) defiende que el cuento literario (*Kunstmärchen*) de Goethe *Das Märchen* (1795) influyó de manera relevante en el Romanticismo alemán. Aquí el arpa es un medio a través del cual ciertas criaturas fantásticas realizan hechizos. A partir de entonces ha estado presente en algunos cuentos fantásticos como atributo de ondinas, sirenas, hadas...<sup>306</sup>. Aparece varias veces en la colección *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808), publicada por Clemens Brentano (1788-1842) y Achim von Arnim (1781-1831). En esta obra el arpa aparece en un ambiente medieval, (por ejemplo en *Der Graf im Pfluge*<sup>307</sup>), en un contexto religioso (*Das neue Jerusalem*<sup>308</sup>) o como atributo de seres fantásticos (*Des Schneiders Feyerabend und Meistergesang*):

Die Zweyte sang mir vor:  
"Hätst du die Harfe mein,  
Es müst' der Kranz sich weiten,  
Schlög' Gottes Finger drein!"  
Ach hätte ich armer Schneider  
Ein Trunklein rheinschen Wein.

Da trat in meine Zell ein schönes Jungfräulein,  
Was trug sie auf den Händen?  
Ein Becher Gotteswein.

---

<sup>306</sup> Kalusche (1986) destaca la doble naturaleza de las criaturas fantásticas en el cuento romántico (entendido aquí como *Kunstmärchen*). Mientras que algunas veces aparecen con connotaciones positivas (belleza, bondad...), en otros relatos se muestran peligrosas y amenazantes: "In Goethes für die Romantik so überaus wichtigem 'Märchen' (1795) singt die schöne, unglückliche Lilie zur Harfe. [...] Die Naturhaftigkeit der harfenspielenden Wesen, die auch Nixen, Wassermänner und Faune sein können, steht in einem eigenartigen Spannungsverhältnis zwischen christlicher Symbolik (für die harfenspielende Meerwesen nur Ausgeburten der Hölle und Sinnbilder der 'verkehrten Welt' sein können) und Naturreligiosität der Romantik. So tragen die Naturgestalten in den Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts beide Züge in sich: das Gute, das für die Romantiker aus der Natur kommt und sich im Harfenspiel wahrnehmbar äußert und das aus mittelalterlicher Gelehrsamkeit definierte 'Schlechte' [...]". *Op. cit.*, 176.

<sup>307</sup> "Die Frau konnt lesen und schreiben, / Und andre Kurzweil viel, / Sie konnte Harfen und Geigen, / Und ander Saitenspiel; / Da hing sie an ihr Seiten, / Harfen und Lauten gut, / Dem Boten that sie nachreiten, / Fuhr übers Meer voll Mut". Behrens, Jürgen *et al.* (eds.): *Clemens Brentano. Sämtliche Werke und Briefe*. Stuttgart, Kohlhammer 1975ss., vol. 6, p. 323.

<sup>308</sup> "Der Glanz ist nicht auszusprechen / Von der Stadt Jerusalem, / David spielet auf der Harfe, / Benjamin spielt Flöttrawär, / Isaak tanzet mit Rebekka, / Jakob mit der schönen Rahel. / Zu der großen Freudenwonne / Auf dem Schloß Jerusalem". *Op. cit.*, vol. 7, pp. 404-405.

Der sang ich wohl vor,  
Mein Harfe klang auch rein,  
Der Lorbeer tät sich breiten,  
Schloß uns in Schatten ein,  
Sie warf mir armen Schneider  
Ins Glas ihr Fingerlein.<sup>309</sup>

Tal vez sea éste el significado más novedoso del arpa en *Des Knaben Wunderhorn*. En cualquier caso, se puede afirmar que las funciones y los significados del arpa en esta obra son muy variados. *Des Knaben Wunderhorn* fue una importante referencia para muchos escritores románticos, y es probable se inspiraran en ella al utilizar el arpa como motivo literario.

En los cuentos de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) aparecen numerosos instrumentos musicales. Baste citar su presencia en *Die Serapionsbrüder* (1820)<sup>310</sup> o *Prinzessin Brambilla* (1820)<sup>311</sup>. En el ensayo *Beethovens Instrumental-Musik*, incluido en *Fanstasiestücke in Callots Manier* (1814) el arpa cuenta con una función diferente dentro de una comparación del piano con los demás instrumentos musicales. Se considera que éste es el más aventajado de todos, habiendo dejando detrás al arpa:

Es ist doch wahr, der Flügel (Flügel Pianoforte) bleibt ein mehr für die Harmonie als für die Melodie brauchbares Instrument. [...] Der Spieler ringt vergebens mit der unüberwindlichen Schwierigkeit, die der Mechanismus, der die Saiten durch einen Schlag vibrieren und ertönen läßt, ihm entgegensetzt. Dagegen gibt es (die noch immer weit beschränktere Harfe abgerechnet) wohl kein Instrument, das, so wie der Flügel in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfaßt und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet.<sup>312</sup>

Esta visión se corresponde con la situación del arpa en la época de Hoffmann. El piano realizaba entonces avances gigantescos en cuanto a sus posibilidades técnicas, organológicas y artísticas, dejando muy por detrás al

---

<sup>309</sup> *Op. cit.*, vol. 6, pp. 403-404.

<sup>310</sup> "Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Komponisten auf eine ganz eigene Weise zu einem hohen, ich möchte sagen, heiligen Styl begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldnen Harfen der Cherubim und Seraphim entklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigenen Seins erschließt". Steinecke, Hartmut y Segebrecht, Wulf (eds.): *E. T. A. Hoffmann. Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1993-2001, vol. 4, p. 110.

<sup>311</sup> "Der Magus klappte das Buch zu; aber in dem Augenblick stieg ein feuriger Dunst aus dem silbernen Trichter, den er auf dem Kopfe trug, und erfüllte den Saal mehr und mehr. Und unter harmonischem Glockengetön, Harfen und Posaunenklang, begann sich Alles zu regen und wogte durcheinander". *Op. cit.*, vol. 3, p. 90.

<sup>312</sup> *Op. cit.*, vol. 2/1, p. 59.

arpa de pedal, que luchaba por abrirse camino en el ámbito de expresión en lengua alemana<sup>313</sup>.

El escritor romántico Justinus Kerner (1786-1862) incluye en algunos de sus poemas el motivo del arpa que suena sin intervención humana. Entre éstos, que no se deben confundir con los dedicados al arpa eólica, destaca *Zwei Särge*, incluido en la colección *Die lyrischen Gedichte* (1826):

Zwei Särge einsam stehen  
In des alten Domes Hut,  
König Ottmar liegt in dem einen,  
In dem andern der Sänger ruht.

Der König saß einst mächtig  
Hoch auf der Väter Thron,  
Ihm liegt das Schwert in der Rechten  
Und auf dem Haupte die Kron'.

Doch neben dem stolzen König,  
Da liegt der Sänger traut,  
Man noch in seinen Händen  
Die fromme Harfe schaut.

Die Burgen rings zerfallen,  
Schlachtruf tönt durch das Land,  
Das Schwert, das regt sich nimmer  
Da in des Königs Hand.

Blüten und milde Lüfte  
Wehen das Tal entlang –  
Des Sängers Harfe tönet  
In ewigem Gesang. - <sup>314</sup>

Contrariamente al Romanticismo alemán, el movimiento literario Joven Alemania (*Junges Deutschland*) se ocupó muy poco de la música. La presencia del arpa destaca en la obra de Heinrich Heine (1799-1856), y con frecuencia se inserta dentro de una parodia. La segunda de las *Hebräische Melodien*, enmarcadas en el tercer libro de *Romanzero* (1851), comienza con

---

<sup>313</sup> E. T. A. Hoffmann compuso, entre otras piezas, un precioso *Quinteto para arpa y cuarteto de cuerda* en tres movimientos. Véase Hoffmann, E. T. A.: *Quintett c-Moll für Harfe, zwei Violinen, Viola und Violoncello*. Maguncia, Schott 1985. Marielle Nordmann y el grupo camerístico *Trio à cordes français* grabaron este concierto en 1965, que está incluido en el CD *Instruments in Concert. The harp / Die Harfe*. Schwann y KOCH International GmbH 1992, 3-1339-2.

<sup>314</sup> Gaismaier, Josef (ed.): *Justinus Kerners sämtliche poetische Werke*. Leipzig, Hesse & Becker 1905, vol. 1, p. 257.



una parodia al salmo bíblico 137 (136). Heine critica por medio de ésta al poder estamental y a la Iglesia institucionalizada<sup>315</sup>:

Bei den Wassern Babels saßen  
Wir und weinten, unsre Harfen  
Lehnten an den Trauerweiden -  
Kennst du noch das alte Lied?

Kennst du noch die alte Weise,  
Die im Anfang so elegisch  
Greint und sumset, wie ein Kessel,  
Welcher auf dem Herde kocht?<sup>316</sup>

Aunque Heine era judío no practicante, estaba muy familiarizado con la tradición religiosa hebrea. En el primer capítulo del relato *Der Rabbi von Bacherach* (1840), el arpa aparece como atributo del rey David y reminiscencia de Sión-Israel:

So saß heute die schöne Sara und sah beständig nach den Augen ihres Mannes; dann und wann schaute sie auch nach der vor ihr liegenden Agade, dem hübschen, in Gold und Samt gebundenen Pergamentbuche, einem alten Erbstück mit verjährtten Weinflecken aus den Zeiten ihres Großvaters, und worinn so viele keck und bunt gemalten Bilder, die sie schon als kleines Mädchen, am Pascha-Abend, so gerne betrachtete, und die allerley biblische Geschichten darstellten, als da sind: wie Abraham die steinernen Götzen seines Vaters mit dem Hammer entweyklopft, [...] dann auch wie der fromme König David die Harfe spielt, und endlich, wie Jerusalem mit den Thürmen und Zinnen seines Tempels bestrahlt wird vom Glanze der Sonne!<sup>317</sup>

La literatura en lengua alemana de comienzos del siglo XX hereda las connotaciones románticas del arpa como motivo literario y símbolo. El significado de este motivo literario no presenta novedades en el poema *Die Harfe* (1920), escrito por el autor expresionista Richard Dehmel (1863-1920) e incluido en la colección *Weib und Welt* (1896):

Unruhig steht der hohe Kiefernforst;  
die Wolken wälzen sich von Ost nach Westen,  
lautlos und hastig ziehn die Krähn zu Horst;  
dumpf tönt die Waldung aus den braunen Ästen,

---

<sup>315</sup> “A orillas de los ríos de Babilonia, / estábamos sentados llorando, / acordándonos de Sión. / En los álamos de la orilla colgábamos nuestras cítaras”. Ubieta López (1998), 808. Este salmo evoca el destierro del pueblo de Israel a Babilonia tras la caída de Jerusalén en el 587 a. C. Se tratará con más profundidad en el apartado dedicado al arpa eólica.

<sup>316</sup> Windfuhr, Manfred (ed.): *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Düsseldorfer Ausgabe*. Hamburgo, Hoffmann y Campe 1980ss., vol. 3/1, pp. 135-136.

<sup>317</sup> *Op. cit.*, vol. 5, p. 114.

und dumpfer tönt mein Schritt.

[...]

Durch die fünf Finger geht ein zäher Kampf,  
als wollten sie sich aneinanderzwängen,  
durch ihre Kuppen wühlt und spielt ein Krampf,  
als rissen sie mit Inbrunst an den Strängen  
einer verwunschnen Harfe.

Und von der Harfe kommt ein Himmelston  
und pflanzt sich mächtig fort von Ost nach Westen.  
Den kenn ich tief seit meiner Jugend schon:  
dumpf tönt die Waldung aus den braunen Ästen:  
komm, Sturm, erhöre mich!

Wie hab ich mich nach einer Hand geseht,  
die mächtig ganz in meine würde passen!  
wie hab ich mir die Finger wund gedehnt!  
die ganze Hand, die konnte Niemand fassen!  
Da ballt ich sie zur Faust. [...] <sup>318</sup>

El arpa aparece también en la obra de Max Dauthendey (1867-1918) sin aportar grandes cambios a la semántica de este motivo. Está presente en *Ultra-Violett* (1893) y en la colección *Die ewige Hochzeit. Liebeslieder* (1905), en donde destaca el poema *Deine Schönheit ist meine Harfe*. De nuevo funciona como metáfora de la inspiración literaria:

Auf den Apfelbäumen ist ein rosiges Gedränge,  
Die Blüten sind weich wie dein Nacken  
Und rund wie deine Wangen;  
Die Apfelbäume haben es von Dir gelernt,  
Sich süß zu schmücken, sie verlernen es nie mehr.

Deine Schönheit ist meine Harfe,  
Du bist unendlich schön, mein Lied sei ohne Ende.  
Du schlägst die Wimpern nieder,  
Sie sind mir eine neue Brücke in dein Herz. <sup>319</sup>

Rainer Maria Rilke (1875-1926) asocia una vez más el arpa al joven David en el poema *David singt vor Saul II (Neue Gedichte)*, 1907). En él, David exclama ante el rey Saúl:

---

<sup>318</sup> Schindler, Paul Johannes (ed.): *Richard Dehmel. Dichtungen. Briefe. Dokumente*. Hamburgo, Hoffmann und Campe 1963, p. 47. El compositor Carl Osterloh puso música a este poema para piano y voz aguda (tenor o soprano). Osterloh, Carl: "Die Harfe (Richard Dehmel)". En: *íd.: Lieder und Gesänge*. Múnich, Halbreiter 1928, pp. 2-11.

<sup>319</sup> Dauthendey, Max: *Die ewige Hochzeit. Der brennende Kalender*. Múnich, Langen 1911, p. 31.

König, der du alles dieses hattest  
und der du mit lauter Leben mich  
überwältigst und überschattest:  
komm aus deinem Throne und zerbrich  
meine Harfe, die du so ermattest.

Sie ist wie ein abgenommner Baum:  
durch die Zweige, die dir Frucht getragen,  
schaut jetzt eine Tiefe wie von Tagen  
welche kommen -, und ich kenn sie kaum.

Laß mich nicht mehr bei der Harfe schlafen;  
Sieh dir diese Knabenhand da an:  
Glaubst du, König, daß sie die Oktaven  
Eines Leibes noch nicht greifen kann?<sup>320</sup>

La realidad social de los arpistas vagabundos también está presente en la colección *Die Harfenjule* (1927) de Klabund, pseudónimo de Alfred Henschke (1890-1928). El poema *Die Harfenjule* inicia la obra ya mencionada. En la época del autor todavía se podían ver en algunas ciudades alemanas algunos arpistas callejeros, si bien éstos se estaban extinguiendo. Al parecer, el origen de este poema fue un encuentro con la arpista vagabunda Luise Nordmann (véase 3.1.2. *El arpa en el ámbito de expresión alemana durante la época de Goethe*):

Emsig dreht sich meine Spule, immer zur Musik bereit, denn ich bin die  
Harfenjule, schon seit meiner Kinderzeit.

Niemand schlägt wie ich die Saiten, niemand hat wie ich Gewalt.  
Selbst die wilden Tiere schreiten sanft wie Lämmer durch den Wald.

Und ich schlage meine Harfe, wo und wie es immer sei, zum  
Familienbedarfe, Kindstau' und Rauferei.

Reich mir einer eine halbe oder einen Groschen nur, als des Sommers  
letzte Schwalbe schwebe ich durch die Natur.

Und so dreht sich meine Spule, tief vom Innersten bewegt, bis die alte  
Harfenjule einst im Himmel Harfe schlägt.<sup>321</sup>

El arpa aparece en el título de la antología *Eherne Harfe. Balladen und Gedichte* (1942), de Mirko Jelusich (1886-1969)<sup>322</sup>. Se trata de una colección

---

<sup>320</sup> Engel, Manfred et al. (eds.). *Rainer Maria Rilke. Werke*. Frankfurt am Main y Leipzig, Insel 1996, vol. 1, p. 456.

<sup>321</sup> "Die Harfenjule". En: Klabund: *Die Harfenjule. Neue Zeit=, Streit= und Leidgedichte*. Berlin, Verlag die Schmiede 1927, p. 3.

<sup>322</sup> Jelusich, Mirko: *Eherne Harfe. Balladen und Gedichte*. Viena y Leipzig, Speidel 1942.

de poemas de temática variada, aunque muchos de ellos hacen referencia a la guerra. El arpa como tal no está presente en ninguno de ellos, lo que hace pensar que su presencia en el título cumple con la función de metonimia de la actividad poética. En este apartado se han expuesto aquellas obras literarias más significativas, haciendo especial hincapié en la literatura en lengua alemana. Por falta de aportaciones literarias significativas a la semántica del arpa durante el siglo XX, esta sección se ha detenido en 1942<sup>323</sup>. Riedel (1959) expresa con cierto desencanto: "In der letzten Zeit scheint fast alles in der Darstellung von Musik und Musikerlebnis Erreichbare verwirklicht zu sein"<sup>324</sup>. A pesar de ello, no hay signos que indiquen que el motivo del arpa haya dejado de ser productivo definitivamente. Es posible, por tanto, que el arpa continúe siendo productiva en la literatura durante el siglo XXI a raíz de su enorme tradición literaria por un lado, y, por otro, debido a los enormes avances tecnológicos que está sufriendo actualmente. Tal vez las nuevas arpas electroacústicas, midi y con cambio automático de pedales puedan inspirar nuevas aportaciones literarias, y enriquezcan la tradición de este instrumento en las letras.

En este trabajo no se tratará en profundidad la figura del arpista en la literatura porque solamente se pretende estudiar el arpa e instrumentos emparentados con ella. A pesar de ello, el presente apartado no estaría completo sin repasar muy brevemente las publicaciones más importantes que se han ocupado de la figura del arpista en la literatura.

Sorgatz (1939)<sup>325</sup> y Schoolfield (1956)<sup>326</sup> se han centrado en la figura del músico como motivo literario en la literatura en lengua alemana, mencionando la figura del arpista en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Sobre este personaje se han realizado numerosísimos estudios y diversas interpretaciones, entre los que cabe resaltar Fick (1985)<sup>327</sup>, Keppel-Kriems (1986)<sup>328</sup>, Reuchlein

---

<sup>323</sup> "Gerade der Schwulst und das Pathos der spätromant. und symbolist. H.manie führten zum wachsenden Misskredit der H. in der modernen Lit., die kaum mehr zum wirksamen poetolog. Symbol taugt [...]". Butzer y Jacob (2008), 148.

<sup>324</sup> *Op. cit.*, 702.

<sup>325</sup> Sorgatz, Heimfried: *Musiker u. Musikanten als dichterisches Motiv. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden Dichtung vom Sturm und Drang bis zum Realismus*. Würzburg / Aumühle, Triltsch 1939.

<sup>326</sup> Schoolfield, George C.: *The figure of Musician in German Literature*. Chapel Hill, University of North Carolina Press 1956.

<sup>327</sup> Fick, Monika: "Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichterexistenz in 'Wilhelm Meisters Lehrjahren'". En: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), pp. 207-247.

<sup>328</sup> Keppel-Kriems, Karin: *Mignon und Harfner in Goethes "Wilhelm Meister": eine geschichtsphilosophische und kunsttheoretische Untersuchung zu Begriff und Gestaltung des Naiven*. Frankfurt am Main, Lang 1986.

(1986)<sup>329</sup>, König (1991)<sup>330</sup> y Ammerlahn (1998)<sup>331</sup>. Entre las últimas publicaciones destacan Joo (1999)<sup>332</sup> y Ammerlahn (2003)<sup>333</sup>.

---

<sup>329</sup> Reuchlein, Georg: *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur: zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München, Fink 1986.

<sup>330</sup> König, Julia: *Das Leben im Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption*. Frankfurt, Lang 1991.

<sup>331</sup> Ammerlahn, Hellmut: "Produktive und destruktive Einbildungskraft: Goethes 'Tasso', Harfner und 'Wilhelm Meister'". En: *Orbis litterarum* 53 (2) 1998, pp. 83-104.

<sup>332</sup> Joo, Ill-Sun: *Goethes Dilettantismus-Kritik. Wilhelm Meisters Lehrjahre im Lichte einer ästhetischen Kategorie der Moderne*. Frankfurt am Main, Lang 1999.

<sup>333</sup> Ammerlahn, Hellmut: *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman "Wilhelm Meisters Lehrjahre"; Struktur, Symbolik, Poetologie*. Würzburg, Königshausen & Neumann 2003.

### 3.1.4. J. W. VON GOETHE Y EL ARPA

Un examen de las cartas, diarios y conversaciones de Goethe permite afirmar con toda seguridad que el autor conoció este instrumento antes de su llegada a Weimar. Los diferentes orígenes de los arpistas permiten suponer además que llegó a ver distintos tipos de arpas. Así, los músicos vagabundos utilizaban el arpa de ganchos, mientras que los concertistas usaban en su gran mayoría el arpa de pedal. Pero Goethe también conoció el arpa como motivo literario y alegoría a través de sus múltiples lecturas, entre las que se puede destacar la Biblia según la traducción de Lutero, *Der Messias* de Klopstock y la obra osiánica de James Macpherson. Es asimismo muy posible que conociera otras obras en lengua alemana: algunas novelas cortesanas del siglo XIII o el *Narrenschiff* de Sebastián Brandt.

Aunque Goethe no se consideraba cristiano, conocía desde niño la Biblia en traducción de Lutero, y por tanto el libro de los *Salmos* y la historia del rey David. Especialmente entre 1772 y 1773 se dedicó a la lectura intensiva del Antiguo Testamento, que le sirvió de inspiración literaria en numerosas ocasiones<sup>334</sup>. Posteriormente a este período de tiempo releyó en diversas ocasiones pasajes del Antiguo Testamento. Prueba de ello es un fragmento de la carta FA 29/5, dirigida al duque Carl August y fechada en Waldeck entre el 23 y el 24 de diciembre de 1775. El pasaje que nos ocupa está fechado el 24 de diciembre:

Ich muss nach Bürgel zum Recktor schicken um den Homer, hab indess in der Bibel gelesen. Hier ein Stück Jesaias: Siehe, der Herr macht's Land leer und wüste; und wirft um was drinnen ist, und zerstreuet seine Einwohner - der Most verschwindet, die Rebe verschmachtet, und alle die Herzlich froh waren, ächzen. Der Paucken Jubel feyert, das festliche Jauch[z]en verstummt und der Harfen Gesang ist dahin. Niemand singt mehr zum Weintrincken, das beste Getränk ist bitter dem Munde. Die leere Stadt ist zerbrochen, die Häuser sind verschlossen, niemand geht aus und ein.<sup>335</sup>

Goethe se refiere aquí al pasaje de Isaías 24, 1ss. El fragmento en el que aparece el arpa, según traducción española, dice: "Cesó el alborozo de los

---

<sup>334</sup> "In seinen Dichtungen der Vor-Weimarer-Zeit hat Goethe öfter biblische Stoffe gewählt, die den gesamten Text bestimmen [...]. In den späteren Schaffensphasen sind biblische Szenen immer nur ein Teil, der in einen größeren Kompositionszusammenhang integriert wird [...] erst im Alter gewinnt Goethe die Souveränität, ganze Geschichten der Bibel in den Dienst seiner Dichtung zu stellen". Sauder, Gerhard: "Aufklärerische Bibelkritik und Bibelrezeption in Goethes Werk". En: *Goethe-Jahrbuch* 118 (2001), pp. 108-125, aquí p. 124.

<sup>335</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 29, p. 13. Según la edición de Weimar: WA 3/374.

tímpanos, suspendióse el estrépito de los alegres, cesó el alborozo del arpa<sup>336</sup>. Aparece de nuevo en la entrada de su diario correspondiente al 14 de julio de 1779, donde Goethe incluye algunos pensamientos propios acerca de las obras del hombre que son fruto de su trabajo. La seguridad y sabiduría con la que un arpista experimentado hace sonar su instrumento es fruto de su tesón. El arpa es aquí una ejemplificación de aquella herramienta con la que el artista, gracias a su esfuerzo, realiza una obra :

Jedes Werck was der Mensch treibt, hat möcht ich sagen einen Geruch. Wie im groben Sinn der Reuter nach Pferden riecht, der Buchladen nach leichtem Moder und um den Jäger nach Hunden. So ists auch im Feinern. Die Materie woraus einer formt, die Werckzeuge die einer braucht, die Glieder die er dazu anstrengt das alles zusammen giebt eine gewisse Häuslichkeit und Ehstand dem Künstler mit seinem Instrument. Diese Nähe zu allen Saiten der Harfe, die Gewissheit und Sicherheit wo mit er sie rührt mag den Meister anzeigen in ieder Art.<sup>337</sup>

Dentro de sus diarios, el arpa se encuentra de nuevo en la entrada correspondiente al 2 de septiembre de 1797. El compositor y músico Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) había hecho un arreglo para piano y voz del poema osiánico *Colma*, que el propio Goethe había traducido. Zumsteeg había elaborado una cantata<sup>338</sup> con este material, pero Goethe pensaba en las posibilidades que un arreglo más teatral podría ofrecer si se escondía el piano y se colocaba a los intérpretes en el escenario. Ossian portaría su atributo, un arpa. No es ésta la única vez en la que Goethe propuso adaptar obras musicales al teatro. Esta idea en concreto muestra el enorme dinamismo estilístico del autor, y sus amplios conocimientos en lo que respecta a la escenografía teatral:

Abends bey Herrn Capellmeister Zumsteeg, wo ich verschiedne gute Musik hörte. Er hat die Colma, nach meiner Übersetzung, als Cantate, doch nur mit Begleitung des Claviers gesetzt, sie thut sehr gute Wirkung und wird vielleicht auf das Theater zu arrangiren seyn, worüber ich nach meiner Rückkunfft denken muß. Wenn man Fingaln und seine Helden sich in der Halle versammeln ließe, Minona, die sänge, und Ossian, der sie auf der Harfe accompagnirte, vorstellte, und das Pianoforte auf dem Theater versteckte, so müßte die Aufführung nicht ohne Effect seyn.<sup>339</sup>

<sup>336</sup> Is. 24, 8. Ubieta López (1998), 1120.

<sup>337</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 29, p. 177.

<sup>338</sup> El término "cantata" no se debe entender como el género musical barroco del mismo nombre, que J. S. Bach elevó a la más alta cumbre. Se trata más bien de una *Vertonung* o composición para voz e instrumento polifónico (generalmente el piano). Otro ejemplo para este tipo de cantata con acompañamiento de arpa sería Blangini, Felix: *Werther. Cantate (à Voix seule) Avec Accompagnement de Piano ou Harpe Composée et Dediée à Monsieur le Baron de la Ferté par Felix Blangini*. París, aprox. 1840.

<sup>339</sup> WA, sección III, vol. 2, pp. 117-118.

El arpa aparece una vez más en la obra no literaria del autor: es en la entrada correspondiente al 6 de septiembre de 1807. Goethe menciona una sesión de música de cámara con canto, flauta y arpa: "Mittags die Kinder mit Harfe, Flöte und Gesang. Abends Augustens Händel mit den Polen"<sup>340</sup>.

Pero para Goethe, el vocablo *Harfe* tenía también dos significados personales. En primer lugar, se servía de él como metonimia para designar una posada en Karlsbad. Así, en la carta WA 23/6337, dirigida a Christiane Vulpius y fechada en Karlsbad el 24 de mayo de 1812, escribe: "Noch ist zu vermelden, daß euere vorjährige Gönner und Freunde, der Graf Zichy in den drey Lerchen, Herr Kreishauptmann v. Nitzschwitz aus Leipzig in der Harfe angekommen, und daß also immer mehr Gäste zu hoffen sind"<sup>341</sup>. También designa de esa manera la capilla *Maria hinter der Harfe*, cerca de Karlsbad. A menudo paseaba por las inmediaciones, solo o acompañado, durante sus estancias veraniegas en el balneario. Como ejemplo se puede señalar la entrada de su diario correspondiente al 15 de junio de 1808: "Mit den Damen auf der Wiese bis zur Harfe. Gräfin Apponyi und Töchter. Bey dem Bilderhändler eingetreten. Nach Hause"<sup>342</sup>.

Goethe organizaba con asiduidad veladas musicales en su casa de Frauenplan en Weimar. En ellas se recitaba, se cantaba y se interpretaban piezas musicales con distintos instrumentos. Los poemas del autor se interpretaban a menudo con acompañamiento de piano, guitarra o, en algunas ocasiones, de arpa. Goethe conoció el arpa de ganchos, pues era el instrumento que manejaban los arpistas callejeros en la época. Conoció además el arpa de pedal de movimiento simple al ser el instrumento utilizado por Dorette Spohr en sus conciertos. Therese aus dem Winkel aprendió en su juventud a tocar este instrumento, aunque más tarde eligió para sus recitales el arpa de doble acción de Erard. Es muy probable además que Goethe escuchara este instrumento en las actuaciones de Carolina Longhi. El último concierto con arpa del que se sepa asistió Goethe tuvo lugar el 22 de febrero de 1821 y fue ofrecido por el matrimonio Boucher. Posiblemente Céleste Boucher todavía usaba un arpa de pedal de movimiento simple, aunque en este trabajo no ha sido posible averiguar más al respecto.

---

<sup>340</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 33, p. 233.

<sup>341</sup> WA, sección IV, vol. 23, p. 28.

<sup>342</sup> *Op. cit.*, sección 3, vol. 3, p. 347.



Johann Andreas Stumpff (1769-1846), luthier de Londres, visitó por última vez a Goethe el 13 de octubre de 1829<sup>343</sup>. Ya en 1820 Stumpff fabricaba arpas de pedal de doble movimiento, pero no es posible saber si este tema de conversación surgió en las distintas visitas que tuvieron lugar entre el 30 de octubre de 1824 hasta octubre de 1829. En cualquier caso cabe afirmar que Goethe conoció a lo largo de su vida los tres tipos de arpa más frecuentes de su época: el arpa de ganchos, la de pedal de movimiento simple y la de pedal de movimiento compuesto. Es probable que conociera además algún arpa diatónica del tipo *Davidsharfe*, pues todavía estaba en uso durante la época de Goethe. Lamentablemente, para este trabajo no se han podido encontrar indicios que respalden esta afirmación.

El médico y artista Carl Gustav Carus (1789-1869) pintó *Phantasie über die Musik / Byrons Tod* en 1823. Este óleo fue vendido en 1827 a un particular de San Petersburgo, pero Goethe recibió una copia del mismo como obsequio. En 1829 la mostró a dos visitantes rusos que dejaron constancia de lo mucho que le gustó al autor este regalo. Uno de ellos era el crítico literario y escritor Stepan Petrovich Shevyrev (1806-1864). En una carta fechada el 29 de mayo de este mismo año destinada a Avdotia Zhegalina, Schevyrev escribe lo siguiente:

Er [Goethe] zeigte uns ein Geschenk Shukowskis, - ein Bild, das eine Harfe darstellt neben einem Stuhl, auf dem jemand gesessen hatte, jedoch verschwand, seinen Mantel liegend lassen. Der Mondschein fällt auf die Saiten. Die Idee ist der 'Helena' entnommen. Goethe ist mit diesem Geschenk sehr zufrieden.<sup>344</sup>

Algunos autores han querido ver en esta obra la escena de la desaparición de Euphorion en *Faust II*<sup>345</sup>. Sin embargo, De Chapeaurouge (1998) considera esta interpretación como improbable: "Daß auch Carus diese Deutung richtig fand, ist unwahrscheinlich, weil doch er gerade die Musik verkörpern wollte"<sup>346</sup>. En este trabajo se comparte la opinión de De Chapeaurouge (1998) por varias razones: en primer lugar, el título de la obra hace clara referencia a Lord Byron, no al personaje goetheano. En segundo, Euphorion deja tras de sí una lira, no un arpa. Y por último, *Faust II* se publicó

---

<sup>343</sup> "Um 12 Uhr spazieren gefahren mit Ottilien. Der neue Gehülfe bey der Sternwarte präsentirte sich. Mittag speiste Herr Stumpff von London mit mir. Ich blieb Abends allein mit Wölfchen". WA, sección III, vol. 12, p. 139.

<sup>344</sup> Herwig, Wolfgang (ed.): *Goethes Gespräche. Dritter Band. Zweiter Teil 1825-1832*. Zürich y Stuttgart, Artemis 1972, p. 413

<sup>345</sup> Para más información véase De Chapeaurouge, Donat: "Carus' Gemälde 'zu Goethes Ehrengedächtnis' von 1832". En: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68 (1), 1998, pp. 113-117, aquí p. 114.

<sup>346</sup> *Op. cit.*, 114.

de manera póstuma, así que no es probable que Carus tuviese acceso a la escena de la desaparición de Euphorion en 1823.

La muerte de Goethe inspiró a Carus la creación del cuadro *Goethe-Denkmal. Harfe auf Sarkophag in Berglandschaft*<sup>347</sup>. Es un óleo de 71,5 x 53,5cm que fue pintado en 1832 y que desde 1911 está expuesto en la Hamburger Kunsthalle. Muestra un sarcófago, que presumiblemente contiene el cuerpo del autor, sobre el que están arrodillados dos ángeles de piedra. En el sarcófago se puede leer en escritura gótica (*Frakturschrift*) "GÖTHE". Encima del mismo se sitúa un arpa, custodiada por ambos ángeles. El conjunto se encuentra en un paisaje montañoso, muy parecido al de los cuadros de Caspar David Friedrich (1774-1840). Para Carus, lo bello y lo sublime constituían el "acorde perfecto de Dios, la naturaleza y el hombre"<sup>348</sup>. En esta obra, el arpa es el signo de esta consonancia universal y por ello alcanza aquí una dimensión trascendental. Tras una exposición que tuvo lugar en 1836 en Weimar se publicó una reseña en un *Kunstblatt*. Su autor afirmaba: "Es scheint, daß Goethes mannigfaltige und magische Berührung mit der Natur den geistreichen Künstler zu dieser ossianischen Idee geleitet hat"<sup>349</sup>.

Marianne Prause, especialista en la obra pictórica de Carus, hace una valoración negativa de este cuadro y califica su composición como artificiosa<sup>350</sup>. De Chapeaurouge (1998) interpreta de nuevo esta obra considerando la semántica del arpa eólica durante la época de Goethe. Aunque es evidente que el instrumento representado aquí no es un arpa eólica desde el punto de vista organológico, sí cumple la función de la misma. De Chapeaurouge concluye que para Carus el arpa es una reminiscencia de la melancolía y del más allá. Además refleja el genio natural de Goethe, que compara con el sonido que este instrumento produce por influjo directo del viento (es decir, de la naturaleza):

In Carus muß zu der Bedeutung von "Weltgeist" bei seinem "Ehrengedächtnis" für Goethe auch diese Erklärung der Töne als Stimmen aus dem Jenseits mitgeschwungen haben. Erst so gibt das Denkmal innerhalb der Felsenöde einen tröstlichen Sinn für die Nachwelt [...]. Sie

---

<sup>347</sup> Carus describe en sus memorias tituladas *Lebenserinnerungen* la visión que tuvo al enterarse de la muerte de J. W. von Goethe reflejada en este cuadro: "Man sah also in klarem Sonnenmondschein in ein wunderbares Felsental hinein, wo auf großer, von Klippen umragter Platte ein dunkler Sarkophag sich erhob, dessen Mitte eine hohe metallene Harfe zierte, zu deren beiden Seiten Bilder von betenden Ängel knieten, von Nebelsilberduft umzogen und von schlanken Tannen überwachsen". Citado según Kalusche (1986), 180.

<sup>348</sup> Véase el capítulo correspondiente en Fermín-Caballero (2004).

<sup>349</sup> De Chapeaurouge (1998), 113.

<sup>350</sup> "[...] denn sie meinte 1968, 'die kulissenhafte Gruppierung der Felsen um den Sarkophag' erscheine 'wenig überzeugend'. *Ibid.*

sollte hier zeigen, daß Goethe als Dichter so unreflektiert wie der Wind, so unbewußt wie die Natur produzierte.<sup>351</sup>

Fermín-Caballero (2004) ofrece un interesantísimo análisis de esta obra desde el punto de vista psicoanalítico. El arpa, envuelta en una composición absurda y sentimental, sería un reflejo del “yo” narcisista de Carus:

Quinde, che cosa rappresenta l'arpa di Carus? É una pura dichiarazione d'autocompiacimento. Lo strumento diventa il grido dell'io narcisistico di Carus. [...] La rappresentazione per contrario è diventata finzione ed assurdità; l'effetto prodotto dalla finta ingenuità e dalla falsa purezza dei sentimenti è dirompente: gli angeli ricordano due tacchini, l'atmosfera dei monti sembra una “grippe autunnale” e la nebbia sorgente dalla valle una purée che tutto invade. E su questo budino di sentimenti campeggia, ora, ridicola l'arpa.<sup>352</sup>

En última instancia, el arpa sería un símbolo que Carus habría utilizado inconscientemente para mitigar el dolor que le causó la muerte de Goethe, personalidad a la que admiraba profundamente: “Il dolore per la perdita della persona amata o rispettata è lenito dall'idea d'aver sconfitto la morte con un simbolo”<sup>353</sup>. Carus concibió otro cuadro más como homenaje póstumo al autor. Es un óleo de 40 x 56cm titulado *Allegorie auf Goethes Tod* (aprox. 1832). Está expuesto en el *Goethe-Museum Freies Deutsches Hochstift* de Frankfurt am Main y se tratará en el apartado dedicado a Goethe y la lira.

---

<sup>351</sup> *Op. cit.*, 116.

<sup>352</sup> *Op. cit.*, cap. VII.

<sup>353</sup> *Ibid.*

### 3.1.4.1. ENCUENTROS CON ARPISTAS VAGABUNDOS

El primer contacto que tuvo el autor con el arpa fue muy probablemente a través de los músicos vagabundos que proliferaban en el ámbito de expresión alemana durante el siglo XVIII. Éstos utilizaban el arpa de ganchos para ganarse la vida, y algunos de ellos contaban con muy poca edad. A principios del siglo XIX se dio en Europa un fenómeno que llegó a traspasar sus fronteras y que se convirtió en un verdadero problema social: la mendicidad infantil. Aunque ya existía desde tiempos inmemoriales, se transformó en un negocio especialmente lucrativo y cruel a partir de 1815. Zucchi (1955) refleja de manera muy documentada las penosas situaciones que vivían estos niños arpistas en París, Londres o Nueva York a principios del siglo XIX<sup>354</sup>.

Tras el Congreso de Viena, los pequeños agricultores italianos se vieron empobrecidos. Muchos de ellos tuvieron que emigrar a otros países europeos o a América. Poco después de 1815 aparecieron en el sur de Italia los *padroni*, compatriotas que ofrecían a los padres pequeñas sumas de dinero por llevarse a sus niños a las grandes ciudades europeas. Estos *padroni* prometían a los padres dar a sus hijos una educación musical que les serviría para ganarse la vida. Por ignorancia, éstos aceptaban a cambio de dinero o un pago en especie. La realidad, sin embargo, era muy distinta: se llevaba a los niños hasta las grandes capitales europeas, y allí se les enseñaba unas pocas melodías de moda con un violín, un organillo o un arpa. Enseguida se les obligaba a tocar por las calles y a ejercer la mendicidad. Tenían que conseguir una cantidad estipulada al final del día so pena de recibir una paliza u otro castigo. Una revista francesa publicó en 1867 un artículo denunciando esta situación:

Le voilà errant sur les boulevards, devant les cafés, aux Champs-Elysées, partout où s'assemblent les oisifs, raclant son violon, égratignant sa harpe, jusqu'à ce qu'il ait arreché sou par sou, à ceux qui l'écoutent, la somme qu'on exige de lui. Si ce n'est par talent, il l'obtiendra par son importunité. Qu'il la doit aussi à la charité! Ayez compassion des petits musiciens de la rue. Pensez que l'hiver est rude pour les pauvres enfants du Midi, et que la pluie traverse aisément leurs minces vêtements; pensez au triste gîte, au pain amer qui les attend; et s'il leur restait, par bonheur, encore assez de force et de

---

<sup>354</sup> Zucchi, John E.: *The Little Slaves of the Harp. Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London, and New York*. Montreal, McGill-Queen's University Press 1955.

courage pour essayer de s'affranchir, songez à quel prix ils échapperont au maître avare qui les met chaque tour à rançon.<sup>355</sup>

Aunque este fenómeno social no se encontraba todavía en su apogeo, guarda mucha relación con el primer encuentro con un arpista que Goethe registra en *Dichtung und Wahrheit*. En agosto de 1771 el joven Goethe finalizó sus estudios de derecho. Decidió regresar a la casa paterna de Frankfurt haciendo una parada en Maguncia. Allí conoció a un niño, presumiblemente huérfano, que era arpista callejero. En el libro 12 de la tercera parte, el autor señaló: "In Maynz hatte mir ein harfespielender Knabe so wohl gefallen, daß ich ihn, weil die Messe gerade vor der Türe war, nach Frankfurt einlud, ihm Wohnung zu geben und ihn zu befördern versprach"<sup>356</sup>. La madre de Goethe, apurada por la excentricidad de su hijo y el amor al orden de su marido, consiguió alojar al niño en casa de unos conocidos:

Meine Mutter, klärer als ich, sah wohl voraus, wie sonderbar es meinem Vater vorkommen müßte, wenn ein musikalischer Meßläufer, von einem so ansehnlichen Hause her, zu Gasthöfen und Schenken ginge, sein Brot zu verdienen; daher sorgte sie in der Nachbarschaft für Herberge und Kost desselben; ich empfahl ihn meinen Freunden, und so befand sich das Kind nicht übel.<sup>357</sup>

Este pequeño arpista vagabundo fue uno de los muchos jóvenes que Goethe protegió<sup>358</sup> sin obtener al final el resultado que esperaba de ellos: "Nach mehreren Jahren sah ich ihn wieder, wo er größer und tölpischer geworden war, ohne in seiner Kunst viel zugenommen zu haben"<sup>359</sup>.

El segundo encuentro con un arpista vagabundo que Goethe documenta en su obra, sin embargo, fue de gran importancia. El autor lo sitúa el 7 de septiembre de 1786 en su *Tagebuch der Italiänischen Reise für Frau von Stein* (1786). Tuvo lugar al comienzo de su viaje a Italia: en las inmediaciones de Walchensee, camino a Mittenwald, vio a un arpista ambulante y a su hijita de once años. Probablemente se tratara de una familia de músicos itinerantes que se ganaban la vida tocando aquí y allá tras la muerte de la madre:

---

<sup>355</sup> Este artículo está reproducido en su totalidad y acompañado de traducciones al inglés y alemán en la revista *HARPA*. Véase: "Les petits musiciens de la rue". En: *HARPA* 12 (4) 1993, pp. 22-23.

<sup>356</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 14, p. 548.

<sup>357</sup> *Ibid.*

<sup>358</sup> Friedenthal, Richard: *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*. Múnich, Piper 1963, p. 102.

<sup>359</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 14, p. 548.

Walchense halb 5.

Ich war nicht weit von dem Orte, als mir das erste Abenteuergen aufsties. Ein Harfner ging mit seinem Töchtergen einem Mädgen von 11 Jahren vor mir her, und bat mich sie einzunehmen. Ich lies sie zu mir sitzen und nahm sie auf's nächste Dorf mit. Ein artiges ausgebildetes Geschöpf, das weit herumgekommen war, mit seiner Mutter nach Maria Einsiedlen gewallfahrtet und seine Reisen immer zu Fuß gemacht hatte. In München hatte sie bei dem Churfürsten gespielt und überhaupt schon sich vor 21 fürstl. Personen hören lassen. Sie unterhielt mich recht gut. Hatte hübsche grose braune Augen, eine eigensinnige Stirne, die sie ein wenig hinaufwärts zog. War hübsch und natürlich wenn sie sprach, besonders wenn sie kindisch laut lachte. Wenn sie schwieg, wollte sie was bedeuten und machte mit der Oberlippe eine fatale Mine. Ich schwätzte alles mit ihr durch. Sie war überall zu Hause, und paßte gut auf.<sup>360</sup>

Teniendo en cuenta esta anécdota, no cabe duda de que ambos artistas inspiraron las figuras de Mignon y del viejo arpista en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. La coincidencia de rasgos del arpista y de su hija con los personajes de la novela es tan clara que obliga a descartar la posibilidad de que el autor se inspirara exclusivamente en su antiguo profesor de música Domenico Antonio Giovinazzi para la creación de esta figura<sup>361</sup>. Tombo (1901), por el contrario, piensa que Goethe se inspiró en la imagen de Ossian y Malvina. Ésta era muy habitual en la literatura del *Sturm und Drang* por la influencia de Macpherson: "It has occurred to me that the picture of Ossian and Malvina entered into Goethe's conception of the harper and Mignon in Wilhelm Meister"<sup>362</sup>.

La siguiente observación de Goethe demuestra que el arpista portaba un arpa de ganchos:

Es gäbe schön Wetter, wenigstens einige Tage, sagte sie. Sie trügen ihr Barometer mit das sey die Harfe; wenn sich der Diskant hinauf stimme, so geb es gutes Wetter, das hab er heute gethan. Ich nahm

---

<sup>360</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 15, p. 611-

<sup>361</sup> Ésta es la tesis defendida por Menzel (1909), Croce (1937). También por Ricca (2000): "Der Harfner weist viele Ähnlichkeiten mit der Figur des Sprachlehrers auf: Ursprung, Stand, Rebellion gegen die Gesetze der katholischen Kirche und Neigung zur Musik als Mittel, die seelische Befindlichkeit auszudrücken" (*op. cit.*, 284s.). A pesar de la notable coincidencia de rasgos, en este trabajo se defiende que la identificación de Giovinazzi con el arpista no puede explicar por qué razón el personaje de la novela toca el arpa (Giovinazzi tocaba el piano) ni su relación con la niña Mignon. Es más lógico pensar que Goethe se inspirara sobre todo en el encuentro fortuito en Walchensee, sin descartar a su profesor de música.

<sup>362</sup> *Op. cit.*, 67.

das Omen an, und hatte noch viel Spas mit ihr ehe wir schieden.  
Mittenwald halb 8 angekom.<sup>363</sup>

Incluso hoy en día se puede observar cómo la presión atmosférica hace subir la afinación en las cuerdas hechas de tripa en las arpas de ganchos. Por tanto eran sensibles a las variaciones barométricas: según la desafinación de las cuerdas más agudas se podía predecir las condiciones atmosféricas de los días siguientes. Esto no ocurre en las arpas de pedal actuales porque disponen de un bastidor más robusto. El encuentro de Goethe con los arpistas y la anécdota del arpa que servía de barómetro aparecen también en *Italienische Reise* (1829):

Nach Walchensee gelangte ich um halb fünf. Etwa eine Stunde von dem Orte begegnete mir ein artiges Abenteuer: ein Harfner mit seiner Tochter, einem Mädchen von elf Jahren, gingen vor mir her, und baten mich das Kind einzunehmen. Er trug das Instrument weiter, ich ließ sie zu mir sitzen, und sie stellte eine große neue Schachtel sorgfältig zu ihren Füßen. Ein artiges ausgebildetes Geschöpf, in der Welt schon ziemlich bewandert. [...] All ihre Reisen habe sie zu Fuße gemacht; zuletzt in München vor dem Churfürsten gespielt, und sich überhaupt vor ein und zwanzig fürstlichen Personen hören lassen. Sie unterhielt mich recht gut. Hübsche große braune Augen, eine eigensinnige Stirn, die sich manchmal ein wenig hinaufwärts faltete. Wenn sie sprach, war sie angenehm und natürlich, besonders wenn sie kindischlaut lachte; hingegen wenn sie schwieg, schien sie etwas bedeuten zu wollen, und machte mit der Oberlippe eine fatale Miene. Ich sprach sehr viel mit ihr durch, sie war überall zu Hause und merkte gut auf die Gegenstände. [...] Sie versicherte nämlich, daß es gut Wetter gäbe. Sie trügen ihren Barometer mit sich, und das sei die Harfe. Wenn sich der Diskant hinaufstimme, so gäbe es gutes Wetter, und das habe er heute getan. Ich ergriff das Omen, und wir schieden im besten Humor in der Hoffnung eines baldigen Wiedersehns.<sup>364</sup>

Goethe también data este encuentro el 7 de septiembre de 1786. Aunque indudablemente ofrece muchos más detalles del mismo en esta última obra, su *Tagebuch der Italiänischen Reise für Frau von Stein* (1786) es tal vez más fidedigno al distar menos tiempo de los hechos reales.

El autor estaba familiarizado con la presencia de arpistas ambulantes en Karlsbad porque solía pasar varias semanas en ese balneario cada verano. Así, menciona a una arpista vagabunda en la carta WA 19/5404, dirigida a su esposa Christiane Vulpius (1765-1816) y fechada en Karlsbad el 23 de agosto de 1807. Es la única vez en su obra que utiliza la palabra

---

<sup>363</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 15, p. 612.

<sup>364</sup> *Op. cit.*, vol. 15, pp. 16-18.

*Harfenfrau* para designar a una arpista. Quizás esta mujer fuera una *Harfenjule* de procedencia bohemia:

Augusten schmeckt der Melnicker vortrefflich. Es ist so ein Wasserweinchen, das leicht hinunterschleicht und von dem man viel trinken kann. Wir haben ihm den Spaß gemacht, daß eine Harfenfrau, als wir bey Tische saßen, das famose Lied: "Es kann ja nicht immer so bleiben" zu singen anfang, und was dergleichen Späße mehr sind.<sup>365</sup>

Goethe menciona a otro arpista vagabundo en sus diarios. El 13 de septiembre de 1808, tras dejar Franzensbrunn, se dirigió a Jena haciendo una parada al final del día en una fonda de Neustadt, donde un arpista ambulante animaba la sala de billar. Era muy corriente en el ámbito de expresión en lengua alemana que los arpistas vagabundos amenizasen en tabernas y fondas a cambio de unas pocas monedas y una comida caliente:

Um 6 Uhr von Hof weggefahren und gegen 11 Uhr in Schleiz angekommen. Über die Liederbibel. Über die Sozietät, in Franzensbrunn verlassen. Nach Tische weggefahren, in der Hohle gleich hinter Schleiz umgeworfen, gegen 6 Uhr nach Neustadt, welches der Kutscher verkannte und vorüberfuhr. Geschickter Harfenspieler, der sich im Billardzimmer hören ließ.<sup>366</sup>

En toda la obra autobiográfica y no literaria de Goethe encontramos solamente cuatro referencias a arpistas vagabundos, sin duda porque estos músicos llamaron poderosamente la atención del autor. En los cuatro casos aquí expuestos se trata de músicos itinerantes, solos o en familia, que se encontraban de viaje o en algún lugar público. Estos rasgos encajan perfectamente con el perfil de los músicos vagabundos, *Harfenjulen* y tropas ambulantes de la época. La gran cantidad de arpistas vagabundos que circulaban en los territorios de habla alemana durante los siglos XVIII y XIX hace suponer que el autor encontrara a muchos más de los que aparecen reflejados en sus cartas, diarios y obra autobiográfica.

---

<sup>365</sup> WA, sección IV, vol. 19, p. 389.

<sup>366</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 33, p. 367.



### 3.1.4.2. CONCIERTOS PÚBLICOS Y CONCERTISTAS

Los conciertos musicales de finales del siglo XVIII habrían sido muy distintos si Bartolomeo Cristofori (1655-1731) no hubiese inventado el pianoforte. Este nuevo instrumento de teclado, antecesor del piano, supuso un gran avance respecto al clave y al órgano al permitir la realización de dinámicas diferentes (*forte* y *piano*, tal como indica su nombre). El pianoforte fue adoptado por los compositores y músicos intérpretes del Clasicismo y Sentimentalismo, desbancando a otros instrumentos polifónicos como el arpa. Evolucionó hasta nuestro actual piano, que se convirtió en el instrumento rey del siglo XIX.

Sin embargo, en tiempos de Goethe el piano no había alcanzado todavía su época dorada, que comenzó en el Romanticismo. El arpa, de ganchos o de pedales, todavía estaba muy en boga dentro de los escenarios, y socialmente se la consideraba un instrumento muy apto para las mujeres:

Es wird so wenig, und viel weniger noch Gutes für dies Instrument geschrieben, das allerdings seine Unvollkommenheiten, unterdess doch auch viel Anmuthiges hat, und neben dem Klavier und der Guitarre recht eigentlich das Lieblingsinstrument der Frauenzimmer seyn sollte, weil es das Sanfte, Liebliche enthält, was man bey ihnen selber voraussetzt und schöne Arme und Hände gehörig ins Licht setzt, dass man gegen Harfensachen [...], worin doch Musik und gute Manier ist, sehr dankbar seyn muss.<sup>367</sup>

Solamente se convertiría en instrumento de virtuosos de sexo masculino con el Romanticismo, es decir, hacia la segunda mitad del siglo XIX, con Joseph Dizi, Elias Parish-Alvars (1808-1849), Théodore Labarre (1805-1870) y Félix Godefroid (1818-1897) entre otros. En la época de Goethe, casi todos los músicos cultos profesionales, tanto hombres como mujeres, dominaban el piano o algún instrumento de tecla. Los hombres elegían además instrumentos como el violín, la flauta o la trompa.

Hay que tener en cuenta además que los conciertos públicos eran muy distintos a los de hoy en día. Desde la Edad Media las ejecuciones musicales en Europa se realizaron en los castillos, palacios, en las cortes y en los hogares de la aristocracia. También se interpretaban conciertos en

---

<sup>367</sup> "Recensionen". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 18 (30 enero 1799), col. 283.

iglesias, y, a partir del Barroco, en teatros. Los primeros conciertos públicos en Inglaterra comenzaron en el siglo XVII. Antes del inicio de la representación teatral se acostumbraba a ofrecer un programa con música. Pero los conciertos propiamente dichos, abiertos a un público que pagaba una entrada, empezaron en Londres con el violinista John Banister (ca. 1625-1679). Éstos empezaron en su casa de Whitefriars en 1762. Había un recital diario a las cuatro de la tarde al que podían asistir todos aquellos que estuvieran dispuestos a pagar una entrada. La apertura de teatros públicos de ópera en Venecia, Londres y París tuvo lugar asimismo a mediados del siglo XVII, pues hasta entonces ésta sólo se representaba en funciones privadas de la realeza y la aristocracia europeas. El propio Goethe deja constancia de un concierto privado ofrecido por un arpista anónimo en la corte de Weimar. Tuvo lugar el 29 de junio de 1776: “Juni 29. Wiel. und Sie Morgends im Garten dazu Bechtolsheim. Mittag allein. die Gothische Herrschafft war seit 10 Uhr da. Abends bey Hof. Harfenspieler. Nachts Klinger”<sup>368</sup>.

La vida musical del Weimar de la época de Goethe era muy intensa. La orquesta de la Corte (*Hofkapelle*) actuaba regularmente bajo la dirección de Ernst Wilhelm Wolf (1735-1792), mientras que Franz Carl Adelbert Eberwein (1786-1868) se encargaba de la orquesta de la ciudad de Weimar (*Stadtkapelle*), y las dos iglesias de la ciudad disponían de organistas y cantores. Entre los músicos y cantantes profesionales destacaba Corona Schröter. En Weimar había además una gran cantidad de músicos aficionados. Entre los más conocidos se encontraba la duquesa Anna Amalia, quien componía y sabía tocar varios instrumentos. Charlotte von Stein (1742-1827) tocaba el piano y el laúd, mientras que su marido dominaba la flauta.

El Teatro de la Corte de Weimar también sufrió evoluciones: en 1756 ya se organizaban funciones para los miembros de la corte. La entrada era gratuita para los invitados. A partir de 1757, la corte subvencionaba el teatro, lo que posibilitaba el acceso al público en general. A partir de 1784, sin embargo, se exigió la adquisición de entradas pese a la subvención de la corte. Entre 1784 y 1791 las localidades costaban entre dos y doce *Groschen*. En 1791 los precios eran los siguientes: primera categoría, doce *Groschen*; segunda categoría, 8 *Groschen*; palco de galería, cuatro *Groschen*; galería, dos. En el teatro de la corte no sólo tenían lugar conciertos, sino también representaciones teatrales, óperas y *Singspiele*. Desde 1784 hasta 1800 tenían lugar funciones los martes, jueves y

---

<sup>368</sup> WA, sección III, vol. 1, p. 15.

sábados. Desde 1800 hasta 1817, los lunes, miércoles y sábados. Los domingos no había representaciones porque la corte organizaba conciertos y bailes privados<sup>369</sup>.

A través de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* se ha podido encontrar para este trabajo información acerca de la organización y repertorio arpístico en los conciertos públicos. Este periódico musical se empezó a imprimir en Leipzig a finales del siglo XVIII (el primer número salió a la luz en 1787) y siguió publicándose hasta bien entrado el siglo XIX. Fue uno de los primeros periódicos musicales en el ámbito de expresión en lengua alemana, y uno de los más difundidos. Aporta gran cantidad de información de primera mano acerca de la actividad musical en los territorios de habla alemana y en parte del extranjero (especialmente en Francia, Países Bajos e Inglaterra). Ya en sus comienzos, esta revista musical fue alabada por su calidad informativa e imparcialidad:

Die allgemeine Musikalische Zeitung, von welcher schon die Rede gewesen ist, gewinnt fase mit jedem Blatte an vielseitigem Interesse und empfiehlt sich fortdauernd durch Gründlichkeit und Unpartheilichkeit in den Beurtheilungen der neuesten musikalischen Erscheinungen.<sup>370</sup>

Los conciertos con instrumento solista a comienzos del siglo XIX se diferencian notablemente de los de la actualidad. La primera gran diferencia respecto a los conciertos actuales es el hecho de que a lo largo de la misma actuación el intérprete podía mostrar su virtuosismo con varios instrumentos. Era normal que un arpista tocara en la misma función el arpa y el piano. Un caso excepcional sería el de Céleste Boucher, quien podía tocar ambos instrumentos a la vez. Además, un mismo intérprete podía estar presente en diversas agrupaciones instrumentales a lo largo de un solo concierto: era bastante frecuente que un músico ejecutara varias piezas solistas, interviniera en dúos o tríos, y que actuara de solista en *concerti* con un grupo de cámara o con una pequeña orquesta que le acompañara.

---

<sup>369</sup> Para más información véase Bode, Wilhelm: *Der weimarische Musenhof 1756-1781*. Berlín, Mittler 1917. Consúltase también Busch-Salmen *et al.* (1998).

<sup>370</sup> Anónimo: "Neueste Musikalienunternehmung der Breitkopf = und Haertelschen Handlung in Leipzig". En: J. F. Bertuch, y G. M. Kraus (eds.): *Journal des Luxus und der Moden*, julio 1799, pp. 353-354, aquí 353.

Una tercera gran diferencia era la intervención ocasional de aficionados, algo que sería impensable en la actualidad. Los músicos aficionados (en el sentido de “no profesionales”) generalmente acompañaban al solista. En muchas ocasiones tenían un excelente nivel musical, pero habían decidido no dedicarse a la música por diversos motivos (casi siempre familiares o matrimoniales). El acceso de las mujeres al mundo profesional de la música estaba muy restringido. Muchas damas de la burguesía y de la aristocracia en el ámbito de expresión alemana habían recibido una buena educación musical, e interpretaban música para ellas mismas y su entorno más próximo en ratos libres o en conciertos privados. La intervención de aficionados como acompañantes en conciertos con instrumento solista, más que una forma de ganarse la vida, era un entretenimiento y un pequeño reconocimiento social.

Existe además una cuarta peculiaridad: en los conciertos de arpa era muy frecuente la ejecución de obras que originalmente habían sido escritas para piano. Muchos de estos arreglos se realizaban por los propios arpistas, quienes solían adaptar a tal fin pasajes operísticos o melodías de moda. A comienzos del siglo XIX la técnica pianística todavía no estaba muy desarrollada: numerosas obras y acompañamientos musicales para piano admitían una transcripción para arpa de pedal de movimiento simple. Backofen expresa su rechazo a este tipo de composiciones en su *Anleitung zum Harfenspielen* (1801):

Die Herren Compositeurs [...] möchte ich bey dieser Gelegenheit aufmerksam machen, und bitten, wenn sie für die Harfe setzten, doch ja *blos für die Harfe* zu setzen, und nicht durch die Anschriften: *Pour la Harpe ou le Fortépiano* [...], da die Hände auf der Harfe in *gleicher* Lage sind, indess sie auf dem Klaviere einander entgegen liegen, so dass also, was auf der Harfe mit dem 4ten Finger der rechten Hand gegriffen wird, auf dem Klaviere mit dem 1sten oder 2ten gespielt werden muss, woraus ganz natürlich folgt, dass diese zwey Instrumente zwey ganz verschieden Applikaturen haben müssen [...]. Schon der einzige Umstand, dass auf dem Klaviere 10 Finger spielen, indess die beyden kleinen Finger auf der Harfe schlechterdings nicht zu gebrauchen sind, wird meiner Behauptung, dass nemlich die Klaviermusik nicht *gleich leicht* auf der Harfe, und so umgekehrt, exekutiert werden kann, hoffentlich einen entscheidenden Ausschlag geben.<sup>371</sup>

---

<sup>371</sup> Backofen (1801), 9-10.

A pesar de las críticas incidentales, estos arreglos eran generalmente muy bien acogidos por el público, algo que hoy en día no se puede dar por supuesto, pues los gustos han derivado hacia tendencias más puristas. Todavía en 1834, cuando ya se estaba gestando la escuela romántica de arpa, Therese aus dem Winkel defiende los arreglos de óperas y piezas pianísticas para este instrumento:

Ueberdem wird es für Dilettanten eben so angenehm, als lehrreich seyn, die Harfe als begleitendes Instrument zu benutzen, theils zum Gesange, theils um mannigfaltige Opernmusik, die man sehr gut arrangirt hat für Harfe und Piano, auszuführen [...]. Ist es nicht überdem ein reicher Gewinn, dass sehr viele Pianoforte-Compositionen von Beethoven, C. M. von Weber, Herz, Osborne, Fürstenau u. s. w. mit geringen Abänderungen sich nunmehr auf der Harfe ausführen lassen und eine neue schöne Wirkung hervorbringen?<sup>372</sup>

Además, hasta mediados del siglo XIX se daba con cierta asiduidad una formación que hoy en día es muy rara en los escenarios: el dúo de arpa y piano. Como ya se ha mencionado, a comienzos de siglo ambos instrumentos se consideraban intercambiables. Sin embargo, algunos compositores e instrumentistas rechazaban esta moda. Beethoven menciona esta situación, para él enojosa, en una carta dirigida al fabricante de pianos Streicher<sup>373</sup>. Durante mucho tiempo el compositor deseó que el piano adquiriera independencia y que desarrollara al máximo sus posibilidades instrumentales. Las numerosas obras que él escribió para este instrumento indudablemente contribuyeron a tal fin. Finalmente, su sueño se vería realizado cuando la casa americana Steinway lanzó al mercado en 1852 su mítico piano de cola, que todavía hoy se sigue fabricando.

Dechario (1981) ofrece una completísima lista de dúos para arpa y piano del siglo XIX. Entre ellos se encuentran piezas de compositores alemanes, austríacos y suizos como Johann Baptist Cramer (1771-1858), Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1785-1849) o Philip Jacob Meyer, sin

---

<sup>372</sup> Aus dem Winkel, Therese: "Einige Worte über die Harfe mit doppelter Bewegung, in Erwiderung auf den Aufsatz in No. 34 über die neueste Harfenschule von Nadermann". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 5 (29 enero 1834), col. 65-71, aquí col. 69-70.

<sup>373</sup> En traducción inglesa: "There is no doubt so far as the manner of playing is concerned, the pianoforte is still the least studied and developed of all instruments; often one thinks that one is merely listening to a harp... I hope that the time will come when the harp and pianoforte will be treated as two entirely different instruments". Citado según Dechario, Joseph L.: "Harp and piano duos of the Early Nineteenth Century". En: *HARPA* 8 (2) 1981, pp. 33-52, aquí p. 33. Para este trabajo no se ha podido encontrar el texto original alemán.

excluir a otros de origen inglés, francés e italiano. Algunos de ellos eran excelentes arpistas que conocían bien las posibilidades de su propio instrumento.

En este trabajo se ha podido documentar la asistencia de Goethe a cinco conciertos públicos ofrecidos por arpistas, todos ellos en Weimar. La mayor parte de ellos ha caído en el olvido, aunque en su época gozaron de gran popularidad en el ámbito de expresión en lengua alemana. La única arpista que conoció Goethe cuya memoria continúa viva es Dorette Spohr, en parte debido a las obras para arpa que compuso su marido para ella. Carolina Longhi, Nicole Simonin-Pollet o Therese aus dem Winkel son nombres que en nuestros días no dicen nada a los arpistas prácticos.

## • CAROLINA LONGHI

Carolina (o Caroline) Delphine Longhi era una artista de origen napolitano de la que no se sabe mucho. Se desconocen la fecha de su nacimiento y defunción. Carolina Longhi era pianista y arpista, destacando especialmente en éste último instrumento. Pudo haber aprendido también a tocar el violín. Era la hija del compositor de ópera Leopoldo Longhi (fallecido alrededor de 1845). Poco se sabe sobre la formación musical de su hija ni de los motivos que la empujaron a trasladarse a Alemania. Al parecer ya ofreció un concierto en Hamburgo en 1802 y otro en Viena en 1809. A partir de 1810 comenzó a ofrecer con regularidad conciertos en los territorios de lengua alemana.

Se menciona una actuación suya en Viena que aparece en el número 17 de la *AMZ*, correspondiente al 25 de enero de 1809. Esta escueta noticia, escrita por un autor que no asistió al concierto ofrecido por la Longhi, comenta muy brevemente de oídas su destreza musical:

Ausser diesen angeführten Akademieen gaben früher noch, eine gewisse Mad. Bigot de Merogues und Dem. Longhi, beyde Klavierspielerinnen, zwey Konzerte im kleinen Redoutensaale, wovon jedoch die erstere durch brillante Fertigkeit und graziösen Vortrag die letztere bey weitem übertroffen haben soll. Dem. Longhi liess sich auch noch überdies auf der Harfe hören. Ich selbst habe sie nicht hören können.<sup>374</sup>

Carolina Longhi no manejaba un instrumento de ganchos, sino un arpa de pedal de movimiento simple Erard, cuyo sonido se alaba en algunas reseñas de la *AMZ*. La siguiente noticia aparece en el número 29, correspondiente al 18 de abril de 1810. Se trata de una reseña sobre un concierto que la artista italiana ofreció el 9 de marzo de ese mismo año. No ha sido posible averiguar el lugar donde se celebró el mismo:

Auch wurden wir am 9. März mit einem Concert von einer fremden Künstlerin, einer Italienerin, bewirthe. Dem. Carolina Longhi aus Neapel machte uns ein seltenes Vergnügen, indem sie Proben von ihrer Virtuosität auf der Harfe und dem Clavier zeigte. Aus Italien, wo bekanntlich selten Instrumental-Virtuoser erzogen werden, hatte man so eine ausgezeichnete Künstlerin auf erwähnten Instrumenten nicht erwartet. Die Namen der Componisten der Stücke, welche Dem. L.

---

<sup>374</sup> Véase "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17 (25 enero 1809), col. 270.

spielte, waren nicht angegeben, wie es doch hier, und, so viel ich weiss, überall in Deutschland gebräuchlich ist, und mir auch sehr zweckmässig scheint. Nach einer Symphonie spielte Dem. L. ein Clavier-Concert. Es war das, aus E dur von Steibelt. Sie spielte es so gut, wie es nur verlangt werden kann.<sup>375</sup>

El autor alaba en la interpretación de la Longhi una técnica muy parecida a los actuales acordes *éttoufez*. Se trataba de una especie de *staccato* que consistía en un rápido apagado total con ambas manos tras atacar un acorde:

Dem. Longhi spielte dann ein Trio für Harfe, begleitet mit Violin und Violoncell. Dieses Trio hatte für die Harfe nicht unbedeutende Schwierigkeiten, die sämtlich sehr gut überwunden wurden; besonders rund, präcis, leicht, und ohne alle Härte bekam man die laufenden Passagen zu hören. Das am neuern, besonders französischen Meistern nicht unbekannte Experiment, welches für Augen und Ohren gleich angenehm war - (Dem. L. ist ein sehr schönes Mädchen) – nach welchem, sobald der Accord mit den Fingern angegeben ist, die Saiten sogleich mit beyden Armen gedämpft werden, gelang ihr sehr gut. Diess Maneuvre war uns, in so grosser Geschwindigkeit ausgeführt, neu, und fand natürlich viel Beyfall.<sup>376</sup>

El autor de la reseña menciona además a modo de anécdota que durante el concierto se rompieron varias cuerdas del arpa. Este inconveniente se debe, incluso hoy en día, al transporte del instrumento hasta el lugar del concierto y a los cambios de temperatura que sufre con los traslados. A comienzos del siglo XIX, además, las cuerdas se fabricaban con tripa natural, lo que hacía que las cuerdas fueran más frágiles que las actuales:

Dem. Tirinanzi, eine sehr schätzenswerthe Liebhaberin, und Dem. Longhi spielten ein Duo für Harfe und Clavier. Dieses Stück war wieder von Steibelt und kann auch auf zwey Clavieren gut ausgeführt werden, wie wir es früher schon gehört hatten. Bevor es zur Ausführung dieses Stücks kam, sprangen der Harfe einige Saiten, was natürlich Pausen verursachte: diese füllte Dem. Terinanzi aus, in dem sie das Auditorium unterhielt mit Phantasie und Variationen auf dem Clavier [...].<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 29 (18 abril 1810), col. 454-462, aquí 457.

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> *Ibid.*



Cabe suponer que Carolina Longhi llegara a Weimar a mediados de abril de 1811, pues ofreció su primer concierto en dicha ciudad el día 16. Con este fin había obtenido previamente una carta de recomendación del diplomático Karl Friedrich von Reinhard (1761-1837)<sup>378</sup>. El primer concierto al que asistió Goethe aparece recogido de manera muy escueta en la entrada de su diario correspondiente al 16 de abril de 1811. Tuvo lugar en la corte de Weimar por la tarde, con lo que se puede asegurar con toda certeza que fue un concierto privado. A comienzos del siglo XIX muchos príncipes y miembros de la aristocracia del ámbito de expresión en lengua alemana organizaban esta clase de reuniones en sus propios palacios y casas, a las que estaban invitados sólo familiares y allegados. El pueblo llano no tenía acceso a este tipo de eventos. La escueta anotación en la entrada del 16 de abril hace pensar que este concierto tuviera un carácter formal y que el autor no hubiese tenido ocasión de conocer a la Longhi más que superficialmente: “16. Geschichte von Frankfurt am Main. Mittag bey Hofe. Abends bey der Hoheit zum Thee und Concert. Eine Neapolitanerin spielte die Harfe”<sup>379</sup>.

Goethe asistió a otro concierto de la Longhi tres días más tarde, es decir, el 19 de abril de 1811. No especifica en su diario dónde tuvo lugar la actuación: “19. Krönungsdiarium Josephs des II. Mittags unter uns im Gartenhause gegessen. Abends im Concert der Harfenspielerin Dem. Longhi. Dann bey Frau von Heygendorf”<sup>380</sup>. Probablemente fuera entonces cuando Goethe tuviera la ocasión de conocer a Carolina Longhi más de cerca, y donde surgiera su admiración por el talento artístico y la belleza de la joven arpista. Desgraciadamente no se ha podido averiguar en este trabajo el repertorio que interpretó la italiana en las actuaciones a las que asistió Goethe. Es posible, no obstante, que alguna pieza coincidiera con las que menciona la *AMZ* en críticas anteriores.

Su nombre aparece por última vez en la entrada del 22 de abril de 1811. Tal como era costumbre en la época, la Longhi habría pedido una carta de recomendación para facilitarle el contacto con personalidades destacadas en otras ciudades. Normalmente el propio interesado llevaba la carta consigo y la entregaba personalmente al destinatario. En este

---

<sup>378</sup> “Kassel, 30 März 1811. Empfehlung für *Madem. Longhi*, die Überbringerin dieses Briefes. Sie sei eine *ausgezeichnete Virtuosa auf der Violine und auf der Harfe*, und ein Engagement bei König Jérôme von Westfalen sei nur knapp gescheitert. R. empfehle sie nun G., der die Künste, das Theater und Neapel kenne”. Hahn, Karl-Heinz *et al.* (eds.): *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform*. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1980ss., vol. 6, p. 60.

<sup>379</sup> WA, sección III, vol. 4, p. 198.

<sup>380</sup> *Ibid.*

caso se trata de una carta de recomendación dirigida a Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842), escritor y crítico musical en Leipzig. Carolina Longhi tenía previsto dirigirse a esta ciudad tras su estancia en Weimar:

22. [...] Abends bey der Herzogin Thee. Vorlesung aus dem Biographischen. Nachher Brief an Rath Rochlitz zur Empfehlung von Dem. Longhi. Brief an Hofrath Rochlitz nach Leipzig durch Dem. Longhi.<sup>381</sup>

La mencionada carta de recomendación está fechada el 22 de abril y se identifica, según la edición de Weimar con la signatura WA 22/6135. Goethe la escribe, según afirma en la misiva, motivado no sólo por el talento de la Longhi, sino también por un problema de salud que puede resultar catastrófico para los músicos profesionales. El autor menciona una inflamación en ambos meñiques de la arpista. Esta dolencia se conoce actualmente como tendinitis. Aunque hoy en día ya no se emplea el dedo meñique para tocar el arpa de pedales debido al desequilibrio que origina en la mano, en el siglo XVIII había algunos arpistas que defendían esta técnica<sup>382</sup>. Hay que tener en cuenta que las arpas de la época tenían un bastidor más ligero, por lo que la tensión de la encordadura era mucho menor que en las actuales arpas de concierto. Esta tendinitis ocasionaría a la Longhi grandes trastornos, pues ella vivía de su trabajo y la curación de esta dolencia exige normalmente reposo absoluto:

Durch Demoiselle Longhi von Neapel, eine schöne und treffliche Harfenspielerinn, wünsche ich mein Andenken bey Ihnen, mein Werthester, wieder aufzufrischen, und ich hoffe, es soll mir gelingen. Ich bin überzeugt, Sie werden diesem Frauenzimmer um ihrer selbst= und meiner willen freundlich seyn.

Eigentlich aber bewegt mich nicht sowohl das schöne Talent, das sich wohl selbst empfiehlt, zu dem gegenwärtigen Schreiben: das gute Kind ist hier in den bedenklichen Fall gerathen, daß ihre zwey kleinen Finger auf eine rheumatische Weise geschwollen sind: das Schlimmste wohl, was derjenigen bewegen kann, die sich auf Harfe und Pianoforte bis Petersburg zu produciren gedenkt. Ist unser vortrefflicher Kapp, dem ich selbst soviel schuldig geworden bin, in Leipzig; so habe Sie ja die Gefälligkeit, ihn für diese hübsche Italiänerinn zu interessiren, indem Sie zugleich von mir tausend Empfehlungen ausrichten. Mehr sage ich nicht und brauche es nicht,

---

<sup>381</sup> WA, sección III, vol. 4, p. 199.

<sup>382</sup> "Madame Genlis [Estefanía Felicitas, 1746-1808], profesora de las princesas de Orleans [...] mantuvo enconadas luchas con los grandes arpistas-compositores que estaban creando un repertorio metodológico para el arpa, según el cual, el estudio técnico cambiaría notoriamente en virtud de los dedos que se emplea. Sus teorías sobre que 'Dios nos ha dado cinco dedos para usarlos todos' no convenció a Dizi y Bochsa, los dos más importantes compositores de tratados de arpa de la época". Calvo-Manzano (1991), p. 98.

weil es hier nur einer kurzen Einführung bedarf, und dieser Brief noch spät geschrieben wird. Möchten Sie durch gegenwärtiges veranlaßt, mir einmal wieder ein Wort von sich zu vernehmen geben, so würden Sie mir sehr viel Freude machen. Mit den besten Wünschen!<sup>383</sup>

Goethe menciona de nuevo el talento y la belleza de Carolina Longhi en la carta FA 33/547, dirigida a Carl Friedrich von Reinhard y fechada en Weimar el 8 de mayo de 1811:

Die schöne und geschickte Harfenspielerin hat auch bei uns viel Sensation gemacht und ist von mir um Ihres Briefs willen, mein verehrter Freund, wohl aufgenommen und mit einem ähnlichen Empfehlungsschreiben nach Leipzig verabschiedet worden.”<sup>384</sup>

Es de suponer que la tendinitis de la Longhi se curara rápidamente, pues el número 22 de la *AMZ*, correspondiente al 29 de mayo de 1811, contiene una reseña muy positiva de un concierto que ofreció aproximadamente un mes antes:

Dem. *Carolina Longhi* aus Neapel gab ein eigenes Concert, in welchem sie sich auf der Harfe mit einer Sonate, einer sogenannten Symphonie für das Orchester mit obligat. Harfe und Waldhorn, und einem Marsch; auf dem Pianoforte mit einem Steibeltschen Concert hören liess. Sie fand den lautesten Beyfall; und in der That ist sie auf jenem Instrumente eine ausgezeichnete *Bravour* – Spielerin. Die Kraft, und dann auch wieder die Zartheit – nur beydes meistens in gar zu scharfen Gegensätzen – womit sie die Harfe behandelt; ihre grosse Fertigkeit und Lebendigkeit; und alles dies im Zusammenwirken mir ihrer interessanten Erscheinung überhaupt, wird ihr überall, besonders aber, wo man die rasche Lebendigkeit, Energie und vielgewandte Eigenthümlichkeit der Neapolitanerinnen zu bemerken nicht gewohnt ist, einen ausgezeichneten Beyfall sichern. [...] Ihre Erardsche Harfe übertrifft an Ton an alle, die wir jemals gehört haben.”<sup>385</sup>

En 1812 comenzó a ofrecer conciertos con el violinista, director de orquesta y compositor Karl Möser (1774 - 1851), contrayendo matrimonio con él antes del 4 de abril de 1813<sup>386</sup>. Tras su boda, Carolina Longhi

---

<sup>383</sup> WA, sección IV, vol. 22, p. 77.

<sup>384</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 33, p. 665. Según la edición de Weimar: WA 22/6141.

<sup>385</sup> “Nachrichten”. En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 22 (29 mayo 1811), col. 379-382, aquí 381.

<sup>386</sup> En una reseña en la *AMZ* sobre un concierto ofrecido por Karl Möser y Carolina Longhi el 4 de abril de 1813 se especifica el estado civil de ésta: “Berlin, d. 29sten Apr. (Eingegangen d. 19ten May.). Herr Concertm. Möser gab am 4ten Concert in demselben Saale [...] Auch seine Gattin, die rühmlich bekannte Harfenspielerin, geborene C. Longhi

rechazó cambiarse el apellido, fenómeno bastante habitual entre las artistas de la época. Se instalaron en Berlín y con frecuencia actuaron en esta ciudad. Karl Möser debutó en 1784 y formó parte del cuarteto privado del rey prusiano Federico Guillermo II (1744-1797) desde 1792 hasta 1796. Tras ofrecer conciertos por Europa trabajó en San Petersburgo desde 1807 hasta 1811. Fue entonces cuando volvió a Berlín con el cargo de *Konzertmeister* (violinista concertino) de la reorganizada *Hofkapelle*, orquesta de la corte de la ciudad. En 1825 obtuvo el título de *Musikdirektor*, abandonando el cargo en 1842.

Möser ejerció una gran influencia en la vida musical de Berlín, y tanto él como su esposa solían obtener excelentes críticas de la prensa. La *AMZ* seguirá reseñando actuaciones de Carolina Longhi en años posteriores. Una actuación que tuvo lugar en marzo de 1812 en Berlín no convenció al autor de la siguiente reseña:

*Berlin März. [...] Den 6ten gab Dem. Caroline Longhi aus Neapel Conc. Sie spielte ein Conc. fürs Fortepiano mit weniger Beyfall, als ein Trio für die Harfe von Nadermann, und ein Duett für Harfe und Fortepiano, welches letztere Dem. Riese spielte. Ihrer Fertigkeit und ihrem vortrefflichen Triller auf der Harfe liess man alle Gerechtigkeit wiederfahren: doch vermissten viele die sanften Nüancen, die besonders das Spiel der Dem. Demar, die vor kurzem hier war, auszeichneten. Sie wird im künftigen Monate ein zweytes Concert geben.*<sup>387</sup>

La última noticia que se ha podido obtener sobre ella en este trabajo se encuentra en la *AMZ* correspondiente al 16 de abril de 1817:

*Berlin. Uebersicht des März. Den 1sten gab Hr. Concertm. Möser Concert. [...] Auch seine Gattin, geb. Longhi, spielte mit allgemeinem Beyfall auf der Harfe mit Orchesterbegleitung, die von ihr componirten Variationen auf das Thema: Nel cor più non mi sento.*<sup>388</sup>

Carolina Longhi solía tocar al arpa composiciones de François Joseph Nadermann (1781-1835), Michele Carafa (1787-1872) y Johann Simon Mayr (1763-1845). Además ella misma componía y acompañaba con el arpa a su marido. Alrededor de 1825 se divorció, y al parecer ese mismo año abandonó Berlín con la intención de trabajar en Italia. Sin embargo, en 1826 volvió a ofrecer un concierto en el Teatro de la Corte

---

aus Neapel, spielte vortrefflich ein Harfenconc. von Nadermann". Véase "Nachrichten". En: *AMZ* 21 (26 mayo 1813), col. 345-350, aquí 347.

<sup>387</sup> "Nachrichten". En: *AMZ* 17 (22 abril 1812), col. 273-278, aquí 275.

<sup>388</sup> "Nachrichten". En: *op. cit.* 16 (16 abril 1817), col. 277-280, aquí 277.

de Weimar. Era extremadamente difícil para los músicos solistas de la época conseguir la autorización necesaria para ofrecer conciertos en este teatro, pues debían gozar de gran popularidad entre el público y contar con el interés de la corte. El autor de la reseña publicada en el número 27 de la *AMZ*, correspondiente al 5 de julio de 1826, señala un cambio en el programa que deslució, en su opinión, la actuación de Carolina Longhi. No especifica, sin embargo, la fecha exacta en la que tuvo lugar el concierto. Tampoco se han podido encontrar para este trabajo referencias al mismo en la obra no literaria de Goethe:

*Weimar, im Juny 1826. [...] In einem besondern Concerte, im Theater gegeben von Mad. Longhi Möser, spielte die Concertgeberin eine von ihr componirte Polonaise mit gewöhnlichen Variationen für die Harfe, und statt des versprochenen Concerts von Streibel (wahrscheinlich Steibelt) ein unbedeutendes Potpourri.*<sup>389</sup>

En la *AMZ* nº 33 de 16 de agosto de 1826 aparece reseñada una actuación de la Longhi en Frankfurt am Main que había tenido lugar en abril de ese año. Lllaman la atención los tintes nacionalistas de dicha crítica, especialmente cuando los conciertos de Carolina Longhi solían recibir muchas alabanzas en este periódico. El autor la compara aquí con Dorette Spohr y considera a la segunda mejor artista que la primera. Es probable que el sonido de la Longhi fuera más potente, ya que el arpa de pedal de movimiento doble es más grande y robusta que el instrumento de pedal de movimiento simple de la Spohr. En consecuencia, éste producía un sonido más suave y delicado que el arpa de Carolina Longhi, lo que no tiene nada que ver con la calidad técnica de ambas artistas:

*Aus Frankfurt am Main, im July 1826. [...] Im April hörten wir die bekannte Harfenspielerin, Mad. Longhi-Möser. Ref. hatte Gelegenheit, diese Virtuosin schon vor etwa vierzehn Jahren kennen zu lernen. Ihr Spiel hat sich seitdem nicht verändert. Dasselbe Uebermaass von Kraft, dieselbe ungemeine Fertigkeit, aber auch jene Kälte, jene eitle Prunksucht, die sie weit unter unsere deutsche Spohr stellten, welche damals noch mit einer Hand voll lautern Gefühls die Saiten der Harfe rührte. Durch die Gesangvorträge der Dem. Hauss und des Hrn. Möser wurde das Concert der Mad. Longhi bedeutend verschönert.*<sup>390</sup>

---

<sup>389</sup> "Nachrichten". En: *AMZ* 27 (5 de julio 1826), col. 433-446, aquí 445.

<sup>390</sup> "Nachrichten". En: *AMZ* 33 (26 agosto 1826), col. 540-544, aquí 543.

En la *BAMZ* nº 13, correspondiente al 14 de marzo de 1827, se menciona que Carolina Longhi se había instalado en Frankfurt am Main<sup>391</sup>. En 1828 ofreció conciertos en Doberan y Hannover, y en 1829 en Copenhague. A partir de este punto no se sabe más de esta artista.

---

<sup>391</sup> “Auch Herr Iwan Müller, Herr Ferd. Ries, und die bekannte Harfenspielerin Madame Longhi-Möser, die sich hier häuslich niedergelassen, erfreuten sich eines zahlreichen Publikums”. Véase “III. Korrespondenz. Frankfurt a. M., den 14. März 1827”. En: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 13 (28 de marzo de 1827), p. 104.

- **MARIE-NICOLE SIMONIN-POLLET**

Goethe menciona dos veces en su obra no literaria a una arpista que él llama Madame Pollet. Se trata de la concertista de origen francés Marie-Nicole Simonin-Pollet (1787-1864). La dinastía de los Pollet, arpistas y compositores destacados en la Francia de comienzos del siglo XIX, empezó con Alexandre-Auguste Pollet, artista nacido en Béthune. Su hijo Jean-Benoît-Joseph Pollet (1755-1823) fue compositor, editor musical, arpista y profesor de este instrumento. Escribió además un tratado de arpa de pedal de movimiento simple<sup>392</sup>.

Según Sadie (2001), un hijo de Benoît Pollet, llamado Agathon-Joseph-Victor, se casó en 1805 con la célebre arpista Marie-Nicole-Simonin<sup>393</sup>. Ésta aparece en las reseñas de la *AMZ* con ambos apellidos: Simonin-Pollet. Era hija de Jean-Baptiste Simonin, un luthier de arpas. Estudió con varios profesores en Francia, entre los que destacan M. Blattmann y Martin-Pierre Dalvimare (1770-¿?) y llegó a ser arpista de la emperatriz Joséphine de Beauharnais (1763-1814). Marie-Nicole Simonin-Pollet era además compositora, pedagoga y actuó como concertista en varios países de Europa. Marie-Nicole y Agathon-Joseph-Victor tuvieron un hijo, Joseph (1806–1883). Éste llegó a ser organista profesional y director de coros.

La Simonin-Pollet empezó su carrera como concertista alrededor de 1808. El 20 de enero de 1812 ofreció un concierto en Frankfurt am Main, donde interpretó piezas de música de cámara y solistas. La *AMZ* deja constancia del concierto en un artículo que incluye el programa interpretado. Como curiosidad musical cabe destacar la interpretación de una gavota con su hijo de seis años en un arpa solamente:

*Frankfurt a. Mayn, den 20. Jan. Am 8. Jan. gab Madame Simonin-Pollet, Harfenspielerin von Paris, hier Concert. Ein Stück einer Symphonie, in welcher eines jener schön varierten Andante von J. Haydn, welche seine ältern Symphonien so sehr schmückte, sich vorzüglich bemerkbar machte, leitete ein. Mad. S. Pollet und Hr. Fränzl spielten eine Concertant-Symphonie für Harfe und Waldhorn, so gut, dass man, die Seichtigkeit der Composition übersah [...]. Mad. S. Pollet und eine Ungenannte (Dem.*

---

<sup>392</sup> Pollet, Benoît: *Méthode de Harpe*. Offenbach, Jean André aprox. 1780. La Biblioteca Estatal Bávara dispone de un ejemplar bilingüe en el que la mitad izquierda de cada página aparece en francés y la de la derecha en alemán.

<sup>393</sup> “Joseph Pollet [...] the registration of the birth of a certain Alexandre-Charles-Marie Pollet (1 June 1805, Archives de la Seine) indicates that M.-N. Simonin was the wife of Agathon-Joseph-Victor Pollet”. *Op. cit.*, vol. 20, p. 42.

Krug) spielten ein Solo für Harfe und Pianoforte [...]. Mad. S. Pollet spielte noch Var. für die Harfe allein. An allem, was sie bey uns vortrug, war eine sehr geübte, fertige Harfenspielerin, welcher es auch an Geschmack nicht gebricht, leicht zu erkennen. Auch nahm sie nicht, wie viele Harfenisten pflegen, ihre Zuflucht zu gemeinen Hülfsmittelchen, z. B. etwas laufende Passagen mit Einem Finger auszuführen; sondern bey ihr waren alle Finger gleich thätig, und dadurch bekam ihr Vortrag viel Bestimmtes, und jene Deutlichkeit, die man so oft bey Virtuosen auf diesem Instrumente vermisst. Mad. S. Pollet und ihr sechsjähriger Sohn trugen auch eine Gavotte von Vestris auf Einer Harfe vor. Dies Stück sahe wenigstens schön aus!<sup>394</sup>

Esta gira la llevó de Kassel, Weimar, Berlín, Leipzig y Breslau hasta Viena. En esta ciudad consiguió un trabajo como arpista en la orquesta del teatro *Theater an der Wien*, donde su virtuosismo le permitió sustituir al piano con el arpa en la ópera *Aschenbrödel* (diciembre de 1812). La primera mención a la Simonin-Pollet en la obra no literaria de Goethe aparece en la carta FA 604. Está fechada el 1 de febrero de 1812 en Weimar y se dirige al abogado Johann Friedrich Heinrich Schlosser (1780-1851), quien ejercía su profesión en Frankfurt am Main. Goethe menciona que se esperaba la llegada de la artista a Weimar, y que todavía no había aparecido: “Herr von Weber ist auch bey uns angekommen. Ich hoffe seinen Fridolin zu hören. Madam Pollet aber hat sich nicht eingefunden”<sup>395</sup>. Desgraciadamente el autor no deja constancia de ninguna actuación de la Simonin-Pollet, por tanto no se puede saber exactamente cuándo actuó en esa ciudad. Tampoco ha sido posible averiguar más detalles sobre su actuación: es posible que interpretara algunas de las piezas que presentó en el concierto de Frankfurt. Sea como fuere, en el caso de esta visita a Weimar hay cuestiones abiertas que todavía no se han podido resolver de manera satisfactoria.

Es de suponer que Marie-Nicole Simonin-Pollet actuó en Weimar en febrero de 1812, ya que el 27 de ese mes Goethe fecha la carta WA 22/6265, dirigida a C. F. Zelter. Se trata de una recomendación destinada a facilitar la labor musical de la arpista en Berlín, ciudad en la que trabajaba Zelter. Está escrita de manera escueta y hasta casi distante: “Seinem verehrten Freunde, Herrn Professor Zelter in Berlin, empfiehlt mit den besten Grüßen und Wünschen, Madame Pollet, eine vorzügliche Harfenspielerinn, sich zu freundlichem Andenken empfehlend”<sup>396</sup>. Se sabe que la Simonin-Pollet llegó a Berlín antes del 19 de abril, pues ese mismo día Zelter fechó una carta dirigida a Goethe. En ella le comunica la llegada de la artista a la ciudad, y la entrega de su carta de recomendación:

---

<sup>394</sup> “Nachrichten”. En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 6 (5 febrero 1812), aquí col. 115-116.

<sup>395</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 34, p. 25. Según la edición de Weimar: WA 22/6251.

<sup>396</sup> WA, sección IV, vol. 22, p. 288.



Madame Simonin-Pollet ist angekommen und hat mir Ihre Karte gebracht. Sie wird den 29. dieses ihr Konzert geben und wahrscheinlich guten Zuspruch haben. Künftigen Dienstag werde ich sie in die Singakademie führen.<sup>397</sup>

Se desconoce el programa que la Simonin-Pollet interpretó en Weimar. Una reseña publicada en la *AMZ* nº 16, correspondiente al 15 de abril de 1812, puede ayudar a hacerse una idea sobre el repertorio que tocó en presencia de Goethe. El artículo comenta el programa ofrecido por la arpista en un concierto que tuvo lugar en Leipzig entre febrero y marzo de 1812:

*Leipzig.* (Beschluss aus der vorigen No. [febrero y marzo de 1812]) Von fremden Virtuosen hörten wir, ausser den schon genannten, Mad. Simonin-Pollet aus Paris auf der Harfe [...]. Unter dem, was Mad. Pollet vortrug, zeichneten sich vornämlich das Conc. von Nadermann im zweyten, und die Variat. ohne Begleitung im ersten aus. [...] Das Spiel der Virtuosa zeigte ausserordentliche Fertigkeit, und Geübtheit überhaupt; dabey einen gebildeten Geschmack und zarten Sinn. Wo sie, frey von den Fesseln der Begleitung, sich gehen lassen konnte, zeigte sie diese Vorzüge ganz besonders, und wirklich zur Bewunderung und Freude aller Zuhörer.<sup>398</sup>

Por su nacionalidad y país de origen, es de suponer que la Simonin-Pollet ejecutaría composiciones francesas en sus conciertos. Posiblemente interpretara también piezas de sus antiguos maestros. Una noticia publicada en la *AMZ* nº 23, correspondiente al 3 de junio de 1812, proporciona más información al respecto. En esta ocasión se trata de tres conciertos que la Simonin-Pollet ofreció en Berlín el 22 y el 30 de abril, y el 7 de mayo de 1812 respectivamente. La noticia, aparentemente poco relevante, da sin embargo pie a muchas preguntas: ¿ayudó la carta de recomendación de Goethe a la organización de este concierto? ¿Habría podido la Simonin-Pollet entablar contacto con Zelter por medio de la misma? ¿Habría facilitado Zelter el concierto al que hace referencia esta reseña de la *AMZ*? Seguramente la recomendación de Goethe ayudó a la artista durante su estancia en Berlín, aunque la falta de material documental impide demostrar este hecho. Conviene recordar, no obstante, que una carta de recomendación de Goethe tenía mucho valor, pues era un personaje con gran influencia en todo el ámbito

---

<sup>397</sup> Ottenberg, Hans-Günter y Zehm, Edith (eds.): *Johann Wolfgang Goethe. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1827*. München, btb Verlag 2006, p. 276. Zelter menciona aquí un concierto que tendría lugar el 29 de abril, mientras que la *Allgemeine Musikalische Zeitung* sitúa uno el día 30. No se sabe si se trata de otro concierto, o si hubo un cambio de fecha.

<sup>398</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16 (15 abril 1812), col. 253-258, aquí 253.

de expresión en lengua alemana. Es plausible pensar que Marie-Nicole Simonin-Pollet hubiese interpretado en Weimar alguna de las dos piezas mencionadas en la reseña:

Am 22sten April [...] spielte auch Mad. Simonin-Pollet, Mitgl. des Athenäums der Künste zu Paris, eine Sonate und Variationen von Cardon auf der Harfe meisterhaft, so dass auch die früheren Bewunderer der Dem. Demar und Longhi gern gestanden, sie vereine die Anmuth der Demar fast mit der Kraft der Longhi.<sup>399</sup>

La AMZ menciona un concierto que tuvo lugar el 30 de abril de 1812, en el que intervino el hijo de la artista, que tenía seis años. Esta anécdota resulta muy sorprendente hoy en día, pero durante el siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX era bastante habitual la intervención de niños en conciertos. Algunos eran niños prodigio (el caso más conocido es el de los hermanos Mozart), otros acompañaban a sus padres, músicos profesionales, en sus giras e intervenían de alguna manera en las actuaciones musicales. Cabe pensar en la posibilidad de que Agathon-Joseph-Victor fuera el empresario de su esposa, y que no interviniera en los conciertos.

A Marie-Nicole Simonin-Pollet se le atribuye un matrimonio con Agathon-Joseph-Victor, pero al parecer Marie-Nicole ya había tenido un hijo con el guitarrista L. M. Mollet (nacido hacia 1782) cuyo nombre era Joseph Mollet (1806-1883). Éste llegó a ser hacia 1830 organista y maestro de capilla en la catedral de Notre Dame en París. La AMZ no menciona el nombre del niño que actuó en el concierto:

Noch ein paarmal haben wir wir das Vergnügen gehabt, die vorhin erwähnte Pariserin zu hören, besonders in dem Concert, das sie am 30sten April in demselben Local gab. Sie spielte hier ein Harfenconcert von Nadermann, das von Steibelt fürs Fortepiano geschriebene Rondo, *Les Papillons*, auf der Harfe executirt, Variationen über das Duett aus dem Schauspiel, *die Weihe der Kraft*, vom Kapellmeister Weber, von Mad. Simonin-Pollet für die Harfe arrangirt, mit obligaten Flöten, Hörnern und Fagotten, ein Thema mit Variationen, und Vestris' Gavotte für die Harfe, die der 6jährige Sohn der Künstlerin accompagnierte. Endlich hat sie auch am 7ten May nach Reichardts *Geisterinsel* ein Harfenconcert von Steibelt gespielt, und überall den Ruhm einer vollendeten Künstlerin erhalten.<sup>400</sup>

---

<sup>399</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 23 (3 junio 1812), col. 377-378, aquí 378.

<sup>400</sup> *Ibid.* La interpretación de piezas "a cuatro manos" de dos personas con sólo un arpa es prácticamente inexistente hoy en día, aunque sí se dio en los siglos XVIII y XIX. Sirva como ejemplo una curiosa imagen en Barthel (2005), 131.

Por las noticias de la *AMZ* se sabe que Marie-Nicole Simonin-Pollet llegó a Viena aproximadamente en otoño de 1812, terminando así su gira por Alemania. Según esta revista, ofreció un concierto en dicha ciudad el 29 de octubre en el que cosechó un gran éxito:

*Wien*, d. 6ten Nov. Uebersicht des Monats October. [...] Am 29sten spielte Mad. Simonin-Pollet, Mitglied des k. k. Athenäums der Künste in Paris und Virtuosin auf der Harfe, zwischen dem zweyten und dritten Aufzuge eines Lustspiels ein Concert von Nadermann mit Begleitung des ganzen Orchesters, und zwischen dem dritten und vierten Aufzuge ein Pot-pourri von eigener Composition ohne Begleitung, auf der Harfe. In beyden Stücken erhielt sie, ihrer grossen Fertigkeit, und ihres ausdrucks- und geschmackvollen Spieles wegen, ausgezeichneten und ungetheilten Beyfall.<sup>401</sup>

Durante algunos años más la *AMZ* siguió publicando más reseñas positivas sobre diversas actuaciones de la Simonin-Pollet en el ámbito de expresión en lengua alemana, lo que hace suponer que siguiera ofreciendo conciertos con éxito. Gracias a esta revista musical se sabe además que hacia comienzos de 1813 llegó a formar parte de la orquesta en el *Theater an der Wien* de Viena. La *AMZ* deja constancia de un concierto que tuvo lugar el 20 de diciembre de 1812:

*Wien*, d. 5ten Jan. Uebersicht des Monats December. [...] *Concerte*. [...] Mad. Simonin-Pollet, Virtuosin auf der Harfe, u. jetzt Mitglied des Orchesters am k. k. Theater an der Wien, gab am 20sten gleichfalls im kl. Redouten-Saale Concert, welchem beyzuwohnen ich aber verhindert wurde. Von ihrem braven und ausdrucksvollen Spiel auf diesem Instrumente, und dem Beyfall, den sie bey ihrem ersten Erscheinen erhielt, habe ich zu seiner Zeit gesprochen.<sup>402</sup>

Marie-Nicole Simonin-Pollet no sólo actuó en Francia, sino también en Polonia, Rusia e Italia a partir de 1815. Fue una arpista muy conocida en París, donde ofrecía conciertos y también impartía clases de dicho instrumento. Parece ser que fue arpista de la emperatriz Josefina Beauharnais (1763-1814) y de Joachim Napoléon Murat (1767-1815), rey de Nápoles. No se sabe con certeza el lugar ni la fecha de Marie-Nicole Simonin-Pollet.

---

<sup>401</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 49 (2 diciembre 1812), col. 797-799, aquí 797-798.

<sup>402</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3 (20 enero 1813), col. 44-54, aquí 53-54.

- **DORETTE SPOHR**

Dorothea (Dorette) Scheidler (1787 - 1834) fue una célebre arpista, y la única a la que conoció Goethe que no ha caído en olvido. Su madre era la cantante Sophie Elisabeth Susanne Preyßing (nacida en 1757) y su padre el músico Johann David Scheidler (1748-1802). Ambos pertenecían a la orquesta ducal de Gotha *Herzoglich-Gothaische Kapelle*. Dorette fue la alumna más aventajada del arpista y clarinetista Johann Georg Heinrich Backofen, quien se había instalado en Gotha en 1802.

Dorette llegó a formar parte de la *Herzoglich-Gothaische Kapelle* en 1805, año en el que conoció a su futuro marido. El virtuoso y compositor Louis Spohr había conseguido la plaza de violín concertino y director de la *Hofkapelle*. Dorette conoció a su futuro marido con dieciocho años y consiguió impresionarlo con sus dotes artísticas. Él mismo aconsejó a Dorette abandonar el violín por considerarlo un instrumento poco apto para mujeres, y ella decidió centrarse en el arpa. Louis y Dorette se casaron en Gotha el 2 de febrero de 1806. Inmediatamente él empezó a escribir composiciones para arpa y violín con la idea de ofrecer nuevo repertorio en sus futuros conciertos como dúo<sup>403</sup>. Él afinaba el arpa de su esposa un semitono descendente para que ella pudiera acompañarle más fácilmente en aquellas tonalidades en las que el violín sonaba con más brillo.

Dorette seguía estudiando en su pequeña arpa de pedal fabricada en Estrasburgo, regalo de la duquesa de Gotha. Este instrumento mostró ser insuficiente para el repertorio que componía su marido y que ella ensayaba con gran empeño. Por ello los Spohr decidieron adquirir un instrumento nuevo a través de Backofen. Éste poseía un arpa francesa, manufacturada en la fábrica de Henri Naderman, que contaba con un bastidor más robusto y por tanto producía un sonido más potente. Se acordó un precio especial y los Spohr adquirieron el preciado instrumento. Con el dinero que aún les quedaba

---

<sup>403</sup> "Für jetzt widmete ich mich wieder ausschließlich der Instrumental=Composition, schrieb die schon genannten Concertanten für Harfe und Violine mit großem Orchester, eine Phantasie (Op. 35) und Variationen (Op. 36) für Harfe allein [...]". Spohr, Louis: *Selbstbiographie. Erster Band*. Kassel y Göttingen, Wigand 1860, p. 107. Aquí Spohr menciona sus *Concertante für Harfe und Violine Nr. 1* en sol mayor, *Concertante für Harfe und Violine Nr. 2* en mi menor, *Fantasie für Harfe op. 35* en do menor y las *Variationen für Harfe op. 36* en fa mayor sobre el tema *Je suis encore dans mon printemps*. Posteriormente escribió más obras con arpa. Las compuestas para arpa solista todavía se siguen interpretando con frecuencia y se exigen en los programas de competiciones y conservatorios. La más conocida es la ya mencionada *Fantasía op. 35*, que requiere un gran virtuosismo.

tras la compra, Louis Spohr hizo construir un carruaje con el que poder transportar el arpa, el equipaje y al propio matrimonio durante las giras de conciertos. Este carruaje fue muy útil a los Spohr, pues actuaron en muchos lugares de Europa durante varios años.

La primera gira del dúo comenzó a principios de octubre de 1807 en Weimar, ciudad a la que llegaron recomendados por la duquesa de Gotha y en la que ofrecieron un concierto ante la corte. Éste dio pie a que Goethe registrase por primera vez en sus diarios la asistencia a un concierto ofrecido por un arpista profesional. La entrada correspondiente está fechada el 20 de octubre de 1807, y aquí se menciona de manera escueta el concierto del matrimonio Spohr:

20. Überlegung des achten Versuches von Newton. Kam Herr von Müffling, mit demselben über die Dresdner litterarischen und philosophischen Verhältnisse: über Gentz, Adam Müller, Schubert, von Kleist etc. Mittag Madam und Demoiselle Häßler zu Tische und Demoiselle Elsermann. Abends bey der Hoheit, wo Spohr und seine Frau von Gotha, er auf der Violine, sie auf der Harfe sich hören ließen. Adresse an Madam Reinhard Nicolaus de Tonger in Cöln.<sup>404</sup>

Afortunadamente, en la autobiografía de Louis Spohr se puede encontrar más información. Sin duda éste fue uno de los conciertos más importantes para el matrimonio, no sólo debido a su debut como dúo, sino también por contar con la presencia entre el público de personalidades como Christoph Martin Wieland (1733-1813) y Goethe, admirados y conocidos en el ámbito de expresión en lengua alemana y también en Europa. Spohr menciona el éxito obtenido y la felicitación de Goethe, que aparentemente fue distante y fría.

In Weimar [...] spielten wir mit großem Beifalle bei Hofe und wurden von der Erbgrößherzogin, der Großfürstin Maria, reich beschenkt. Unter den Zuhörern im Hofconcerte befanden sich auch die beiden Dichter=Heroen Goethe und Wieland. Letzterer schien von den Vorträgen des Künstlerpaares ganz hingerissen zu sein und äußerte dies in seiner lebhaft=freundlichen Weise. Auch Goethe richtete mit vornehm=kalter Miene einige lobende Worte an uns.<sup>405</sup>

La siguiente actuación tuvo lugar en Leipzig, ciudad en la que el arpa tenía una gran tradición desde hacía siglos. Aunque en este trabajo no se ha podido averiguar el programa que los Spohr interpretaron en la corte de Weimar, sí podemos hacernos una idea a través de una crítica publicada por la *AMZ* sobre el concierto en Leipzig en el número 6, correspondiente al 4 de

<sup>404</sup> WA, sección III, vol. 3, p. 287.

<sup>405</sup> Spohr (1860), 109.

noviembre de 1807. Se trata de una crítica muy positiva que resalta la calidad musical de ambos intérpretes, y su compenetración como dúo. Sin duda ésta ayudó al matrimonio a abrirse camino en el panorama musical europeo:

Leipzig. Am 27sten Okt. gab der herzoglich gothaische Konzertmeister, Hr. Spohr, mit seiner Gattin ein Konzert, das, dem Werthe der Kompositionen, wie der Ausführung nach, eins der ausgezeichnetsten unter allen war, die wir seit mehrern Jahren durch fremde Virtuosen hier gehört haben. Ausser einer bekannten schönen Scene von Roghini, die Dem. Schicht angenehm vortrug, waren alle Kompositionen von Hrn. Spohr [...]. Heiterer und gefälliger ist das Doppel-Konzert für Harfe und Violin, und auch hier fand man besonders das originelle Finale – freylich so vorgetragen, wie es der Meister gemeynt hat! – bezaubernd. Ein Pout-Pourri für die Violin mit Orchesterbeileitung gab vornämlich dem Virtuosen Gelegenheit, sich und seine Kunst von vielen Seiten, und immer sehr vortheilhaft zu zeigen; und eine Phantasie für die Harfe allein ist das Gediegenste, Sinn- und Kunstvollste, von allem, was uns seit Jahren von Kompositionen dieser Art für dies Instrument bekannt worden ist.

Ueber Hrn. Spohrs und seiner Gattin Spiel haben wir schon früher ausführlich gesprochen, und setzen hier nur hinzu, dass er sich von manchen Allzuwillkührlichen, (im Takt u. dgl.) was er sonst angenommen hatte und worüberhin und wieder geklagt worden ist, jetzt ganz entwöhnet hat, und nun, ohne allen Zweifel, im Ton und Ausdruck, in Sicherheit und Fertigkeit, unter die ersten aller jetztlebenden Violinisten, im Allegro wie im Adagio, (ja, unserm Urtheil nach, im letztern und noch mehr,) gehört; Sie aber, Mad. Spohr, durch grosse Fertigkeit, Nettigkeit und Anmuth des Spiels ganz gewiss überall ausgezeichneten Beyfall finden wird.<sup>406</sup>

Es muy posible que el programa que los Spohr ofrecieron en Leipzig coincidiera en gran parte con el de Weimar, ya que los dos conciertos estaban separados por una semana, y en ese tiempo seguramente no habrían tenido tiempo para preparar piezas nuevas. Aspnes (1984) señala que el programa presentado en esta ciudad se convirtió en el formato habitual de los conciertos del matrimonio Spohr<sup>407</sup>. El compositor escribió además una obertura para orquesta de la ópera *Die Prüfung*, unas variaciones sobre el tema de Mozart *La ci darem la mano* y el *Concertante para violín y arpa op. 113*. El programa iría variando a medida que Louis Spohr finalizaba nuevas composiciones. La gira de conciertos fue un gran éxito tanto artístico como económico, y llevó al dúo a Dresde, Praga, Múnich, Augsburgo, Stuttgart, Karlsruhe, Heidelberg y Frankfurt.

---

<sup>406</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 6 (4 noviembre 1807), col. 90-91.

<sup>407</sup> Aspnes, Lynne: "Dorette Scheidler Spohr (1787-1834)". En: *The American Harp Journal* 9 (3) 1984, pp. 18-35, véase p. 22.

Dorette llegó a ser reconocida como la mejor arpista alemana de su época. Hasta 1820 actuó en conciertos como solista o acompañando a su marido al arpa o al piano, compaginando esta actividad con las tareas de la casa y el cuidado de sus dos hijas, Emilie e Ida. En 1808, tras el nacimiento de esta última, sufrió una grave enfermedad que finalmente consiguió superar, pero la obligó a abandonar el arpa temporalmente. Louis había planeado una gira en 1809 que los llevó a Weimar, Leipzig, Dresde, Bautzen y Breslau. Aspnes (1984) menciona que los Spohr ofrecieron un segundo concierto en Weimar en octubre de 1809<sup>408</sup>. Con él, el compositor pretendía obtener cartas de recomendación que les permitieran actuar ante el zar Alejandro I (1777-1825). Este viaje a Rusia no se llevó a cabo, y en los diarios y cartas de Goethe tampoco aparece alusión alguna a tal concierto.

Spohr sí menciona en su autobiografía dos viajes a Weimar que tuvieron lugar en 1809. En el primero mostró a Goethe y a la *prima donna* del teatro de Weimar, Caroline Jagemann (1777-1848)<sup>409</sup>, el libreto y la partitura de una ópera que había compuesto. El texto había sido escrito por un joven poeta cuyo nombre no se menciona. Sin embargo, el compositor no estaba contento con su propia música y al final la ópera no llegó a estrenarse:

Ich begann sogleich meine Arbeit mit großem Eifer und vollendete die drei Akte der Oper noch ehe das Jahr zu Ende ging. Da einige Nummern daraus, die ich im Hofconcerte zu hören gab, großen Beifall fanden, so ermuthigte mich dies, mein Werk dem Hoftheater zu Weimar zur Aufführung anzubieten. Ich reiste selbst dahin, um Herrn von Göthe, den Intendanten des Theaters, und Frau von Heigendorf, die erste Sängerin und Geliebte des Herzogs, günstig dafür zu stimmen. Ersterem überreichte ich das Buch, der letzteren die Partitur der Oper. [...] Doch bedurfte es nach mancher Erinnerung von meiner Seite und es vergingen Monate darüber, bis es endlich zum Einstudiren der Oper kam. Als dieses dann soweit gediehen war, daß eine große Orchesterprobe stattfinden konnte, lud Frau von Heigendorf mich ein, diese zu dirigiren. Ich reiste daher zum zweitenmal nach Weimar; diesmal in Begleitung des Dichters. [...]

Die Probe fand in einem Saale bei Frau von Heigendorf statt. Es hatten sich außer dem Intendanten, Herrn von Göthe, auch die Musikfreunde der Stadt, unter diesen Wieland, zum Zuhören eingefunden. Die Sänger hatten ihre Partien gut studirt; da auch das Orchester bereits eine Vorprobe gehalten hatte, so wurde die Oper unter meiner Leitung recht gut executirt. Sie gefiel allgemein, und man überhäufte den Componisten mit Lobsprüchen. Auch Herr von Göthe sprach sich lobend darüber aus. Nicht so gut kam der Dichter weg. Göthe hatte allerlei an dem Buche auszusetzen und verlangte besonders, daß die Dialoge, die in Jamben geschrieben waren, erst in schlichte Prosa umgesetzt und bedeutend

<sup>408</sup> Véase *op. cit.*, 27.

<sup>409</sup> Henriette Caroline Friederike Jagemann (1777-1848) trabajó como actriz y cantante en el teatro de la corte de Weimar desde 1797 hasta 1828. Fue ennoblecida por el duque Karl August en 1809 con el título de Frau von Heygendorf.

abgekürzt werden müßten, bevor die Oper zur Aufführung kommen könne. [...] Mir war dieß lieb; denn, mit Ausnahme weniger Nummern, hatte mir meine Musik bei der Probe in Weimar nicht genügt, so sehr sie auch dort gefiel, und es quälte mich von neuem der Gedanke, daß ich für dramatische Musik kein Talent besitze. Die Oper wurde mir daher immer gleichgültiger, und ich sah es gern, daß sich die Aufführung verzögerte. Endlich wurde mir der Gedanke, sie aufgeführt und veröffentlicht zu sehen, so fatal, daß ich die Partitur zurücknahm.<sup>410</sup>

Por desgracia, durante la elaboración de este trabajo no se pudo encontrar ninguna mención de estos ensayos en los diarios de Goethe. Los Spohr siguieron actuando en el ámbito de expresión en lengua alemana, pero no volvieron a ofrecer más conciertos en Weimar. Una reseña de la *AMZ* deja constancia de la calidad que en aquella época tenían las arpas de movimiento doble, en comparación con sus predecesoras. Al parecer, por entonces ya había arpas de movimiento doble en Suiza, mientras que en Alemania todavía eran desconocidas:

Zürich [...]. Die Virtuosität des Harfenspiels der Fr. Spohr ist besonders ausgezeichnet in Sprüngen und im Pedalgebrauch. So gross der Beyfall war; so musste er doch bey den Nichtkennern geschmalet werden durch den Umstand, dass sie eine so mittelmässige, in der Mitte herum, (der un- und eingestrichenen Octave) schlechte Harfe hat, eine ältere Nadermannische. Wir haben hier bessere, nicht bloss Nadermannische, neuere, sondern Erhardische. Auch ein hiesiger Dilettant der Instrumenten-Baukunst, Hr. Notz, hat eine weit bessere gefertigt. Was Hr. Spohr für seine würdige Gattin componirt hat, ist vortrefflich; wenn er auch das Wesen und die Prästanz der Harfe – ich will nicht sagen, nicht zu kennen scheint, - aber doch bey weitem nicht erschöpft.<sup>411</sup>

Los Spohr tuvieron una tercera hija, Theresa, en 1818. Para Dorette era cada vez más difícil compaginar su actividad profesional con las obligaciones familiares, y empezó a sufrir lo que Louis Spohr denomina en su autobiografía “Nervenfieber”. Estas “fiebres nerviosas” muy probablemente fueran una especie de ataques agudos de ansiedad. Louis Spohr fue contratado para trabajar en Londres como director invitado y violín solista en la *London Philharmonic Society*. El contrato era de cuatro meses de duración, y la fecha de incorporación, febrero de 1820. El compositor decidió llevar a Dorette a Inglaterra para actuar en conciertos como dúo.

---

<sup>410</sup> Spohr (1860), 124-126.

<sup>411</sup> “Nachrichten”. En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 27 (3 de julio de 1816), col. 449-460, aquí 458.



En diciembre de 1819, los Spohr tuvieron la ocasión de conocer al matrimonio Boucher en Bruselas<sup>412</sup>. Ya en Londres, Dorette visitó el taller de Erard con el propósito de aprender a tocar el arpa de pedal de movimiento doble y adquirir una de la fábrica. Este nuevo instrumento, sin embargo, tenía un bastidor mucho más pesado que su arpa Naderman, y además las cuerdas estaban sometidas a una mayor tensión, lo que exigía un cambio de técnica respecto a las delicadas y ligeras arpas de pedal de movimiento simple. El mecanismo de los pedales era totalmente diferente al del arpa de movimiento simple, lo que obligó a Dorette a trabajar sin descanso durante varios meses. Aunque adquirió un buen nivel, cayó en otra crisis de cansancio que la obligó a cancelar todos sus conciertos excepto uno de beneficencia, en el que actuó con su nuevo instrumento y consiguió un éxito notable. Consciente de las limitaciones del arpa de pedal de movimiento simple, e incapaz sin embargo de adaptarse al invento de Erard, decidió abandonar el arpa al regresar de Inglaterra. A ello se le unieron la dificultad de sus fiebres nerviosas y sus obligaciones como madre. A partir de entonces acompañaría a su marido al piano hasta su muerte, que acaeció en 1834.

La reseña necrológica que la *AMZ* dedicó a Dorette Spohr resume muy bien la gran importancia que tuvo para la vida musical en el ámbito de expresión en lengua alemana. No sólo se alaba su virtuosismo, sino también su fidelidad interpretativa y calidad artística:

Wer diese ausgezeichnete Frau als Künstlerin und als Hausmutter kannte, muss ihren grossen Verdiensten in beiden Rücksichten die höchste Achtung zollen [...].

Weil nun damals die Harfe sich nur weniger und meist von französischen Componisten zwar dem Instrumente angemessen und effectuirend verfertigter Solostücke erfreute, deren innerer Werth keinesweges den äusserlich Glänzenden entsprach: so verfasste L. Spohr viele Compositionen für die Harfe in seiner eigenthümlichen, teutschen Weise, die, vom Alltäglichen abweichend, freilich die Schwierigkeiten für die Ausübung auf diesem an sich schweren Instrumente bedeutend vermehrte. Allein die Liebe zum Gatten und zu tieferer Kunst begeisterten die innige Kunstgeweihte so, dass sie, alle Hindernisse besiegend, wie ein Genius frei über allen Schwierigkeiten schwebte, als strömten die Ergüsse ihrer schönsten Empfindungen frei und ungesucht in beseelte Lüfte und bezauberten alle Herzen. Nur sie vermochte es mit solcher inner Poesie, das Schwierigste zu durchdringen und zu verherrlichen. Nur selten wagten sich andere Harfenspieler an diese wahrhaft geistvollen Erzeugnisse der Muse unsers Spohr's, die am schönsten und höchsten namentlich in den meisterlichen Sonaten für Harfe und Violine sich aussprechen und überall, wo sie nur von diesem geehrten Paare vorgetragen wurden, den lebhaftesten Enthusiasmus erregten. [...] Es gab keine Kunstreise, wohin

---

<sup>412</sup> Para más información sobre esta curiosa anécdota, véase Spohr, Louis: *Selbstbiographie. Zweiter Band*. Kassel y Göttingen, Wigand 1861, pp. 73-74.

sie ihren Gatten nicht begleitet hätte. Auch nach England begleitete sie ihn 1820; auch von London aus wurden Beide mit gleicher Ehre öffentliche und nach Verdienst begrüsst. Von jetzt an wurde leider ihre Gesundheit so wankend, dass sie auf den Rath der Aerzte und nach ihrem eigenen Gefühl das Spiel der Harfe aufgeben musste. Ihre Liebe zur Kunst hiess sie nun das minder nervenanstrengende Pianofortespiel wieder ergreifen, worin sie, wenn auch nicht in neu glänzender Bravour mit den grössten Virtuosen aller neuesten Zeit wetteifernd, durch ihr sinniges, vollgeistiges Spiel alle Herzen zu gewinnen wusste.<sup>413</sup>

---

<sup>413</sup> "Nekrolog. Dorette Spohr". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3 (21 enero 1835), col. 43-44.

- **THERESE AUS DEM WINKEL**

Therese (Emilie Henriette) aus dem / von Winkel / Winckell / Winckel (1784-1867) nació en Weißenfels el 20 de diciembre de 1784. Era la única hija del militar Julius Heinrich aus dem Winkel (1744-1806), y de Christiane Amalie Dietz, quien murió en 1827. Poco después del nacimiento de Therese sus padres se separaron y ella, su madre y su abuela se trasladaron a Dresde. La pequeña comenzó sus estudios de música con cuatro años bajo la dirección de su madre, y a partir de los siete empezó a estudiar piano, mandolina y guitarra. Un antiguo profesor de María Antonieta, de nombre Emich, le enseñó a tocar el arpa tras haber huido de Francia con la llegada de la Revolución y haber emigrado a Dresde. Una de las primeras actuaciones de Therese con el arpa tuvo lugar en esta ciudad el 30 de diciembre de 1805 con motivo de un homenaje a Schiller.

Therese mostraba la triple faceta de pintora, arpista y escritora. En 1806 viajó con su madre a París, donde aprendió pintura con Jacques Louis David (1748-1825). Éste llegó a afirmar de su alumna que imitaba a Correggio mejor que nadie. Therese estudió además arpa de pedal de movimiento simple con François-Joseph Naderman en 1806. La estancia parisina duró alrededor de dos años y medio, siendo decisiva para su carrera artística. Durante esta época publicó además diversas críticas musicales y conoció al fabricante de arpas Sébastien Erard, a quien compró un arpa de pedal de movimiento doble antes de que éste la patentara en 1810.

Fue entonces cuando la madre de Therese perdió su patrimonio, al hundirse los valores de los Estados sueco y austríaco en los que ella había invertido. El talento artístico de Therese sirvió entonces para mantenerse a ella misma y a su madre. Al volver a Alemania ofreció numerosos conciertos, instalándose con su madre en Dresde. Entre las obras pictóricas más destacadas de Therese aus dem Winkel se encuentra la pintura-retablo que hizo para la iglesia de Brockwitz, cerca de Meißen. El pintor Franz Gerhard von Kügelgen (1772-1820), retratista y profesor en esa ciudad, fue una de sus amistades más notables.

Therese tenía además una tercera faceta artística: la de escritora. Algunas de las cartas que enviaba a sus amigos se publicaron en periódicos alemanes sin que ella lo supiera. La recopilación más importante es *Briefwechsel eines deutschen Fürsten mit einer jungen*

*Künstlerin* (1893). Se trata de la correspondencia que intercambió con el duque August Emil Leopold von Sachsen-Gotha und Altenburg (1772-1822) entre mayo de 1806 y marzo de 1811. En ella se recoge la estancia parisina de Therese, siendo un documento muy informativo sobre sus estudios en París. Escribió además para diversos periódicos alemanes bajo el pseudónimo “Comale” y llegó a hacer contribuciones a enciclopedias de la época. Firmando con su verdadero nombre, publicó artículos de gran interés en la *AMZ*. Algunos de éstos serán mencionados en este apartado. Cohen (1987) señala además que Therese aus dem Winkel compuso tres sonatas para violín y arpa, publicadas por la editorial Arnold en Dresde<sup>414</sup>

Goethe conoció a Therese aus dem Winkel y a su madre en abril de 1806, según registró en la entrada correspondiente al 17 de abril de ese año. No menciona el motivo de la visita a Weimar de estas dos mujeres: “17. Übergang zu den Catoptr. und Paroptischen Farben Dejeunè. Frau und Fräulein aus dem Winkel. Dlle Bardois. Geh. R. v. Einsiedel. C. M. Eberl von Wien”<sup>415</sup>. En una carta de Friedrich Ludwig Zacharias (1768-1823) dirigida a Goethe, fechada en el 22 de noviembre de 1808 en París, se menciona a la artista: “H. v. Chézy und T. aus dem Winckel seien *schauderhafte Beyspiele für deutsche ästhetische Weiblichkeit* in Paris”<sup>416</sup>. Madre e hija repitieron su visita a Weimar el 8 de enero de 1809, tal como anotó el autor en su diario:

8. [...] Mittags Frau und Fräulein von Winkel, Herr von Knebel und Kügelgen, und Frau Hofr. Schopenhauer. Nach Tische spielte Fräulein von Winkel und producirte ihre Gemälde. Abends bey Mad. Schopenhauer, wo Fräulein von Winkel den Taucher declamirte.<sup>417</sup>

En aquella época Goethe era el intendente del Teatro de la Corte de Weimar, cargo que asumió en enero de 1791 y que acabaría abandonando en abril de 1817. Entre sus responsabilidades se encontraba la de organizar los conciertos que habían sido autorizados por la corte. Goethe fechó el 8 de enero de 1809 la carta WA 20/5674a, dirigida a Franz Kirms (1750-1826), *Hofkammerrat* y miembro de la intendencia. Ésta contiene detalles prácticos sobre el concierto que Therese aus dem Winkel ofrecería en Weimar:

---

<sup>414</sup> Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*. Nueva York y Londres, Books and Music 1987 (2ª ed.), vol. 2, p. 761. No ha sido posible encontrar ninguna de sus composiciones para este trabajo.

<sup>415</sup> WA, sección III, vol. 3, p. 125.

<sup>416</sup> Hahn (1980ss.), vol. 5, p. 365.

<sup>417</sup> WA, sección III, vol. 4, p. 3.

Fräulein von Winkel hat höchsten Ortes die Erlaubniß erhalten, künftigen Donnerstag ein Concert zu geben, wobey derselben die Assistenz der Herzoglichen Capelle nicht zu versagen ist. 1.) Der Concertmeister wäre also bey Zeiten davon zu benachrichtigen, um sich mit ihr zu besprechen, wie denn auch das Arrangement zu treffen wäre, daß die Concert=Proben unsern Opern=Proben nicht in Wege stünden. 2.) Nicht weniger würde es ganz schicklich seyn, einer so vorzüglichen Künstlerin, während ihres hiesigen Aufenthalts, bey jeder Vorstellung zwey Billets auf die Loge für sie und ihre Mutter zu senden.<sup>418</sup>

Siempre según el diario del propio Goethe, Therese actuó el 10 de enero en un concierto privado al que fue invitado el escritor. Durante el transcurso del mismo, Therese pudo demostrar sus diversas habilidades: “10. [...] Abends zum Thee bey Frau von Schardt: Declamation der Fräulein von Winkel und Spiel auf dem Tambourin. Nachher in der Loge”<sup>419</sup>. El 12 de enero por la tarde ofreció el mencionado concierto de arpa al que asistió Goethe: “12. Theaterangelegenheiten. Redaction der Registranda. [...] Abends im Concert von Fräulein von Winkel”<sup>420</sup>. El 15 de enero de 1809, Therese y su madre visitaron a Goethe en la casa de Frauenplan: “15. Früh wie gestern. Nachher Gesang und Besuch von Frau und Fräulein von Winkel, Fräulein Reizenstein, Täubner, Frau von Götz. Mittags allein”<sup>421</sup>.

Ésta es la última referencia que se puede encontrar sobre las señoras aus dem Winkel en el diario del escritor. El jurista Johann Friedrich Heinrich Schlosser (1780-1851) escribió a Goethe una carta fechada en Frankfurt am Main con fecha de 27 de enero de 1809. Hahn (1980ss.) resume parte de su contenido: “Erleichterung über die günstige Aufnahme von T. aus dem Winckel; weitläufige Entschuldigung für sein Empfehlungsschreiben, das nur auf dringende Bitten der Besucherin zustandgekommen sei”<sup>422</sup>. De aquí se deduce que Schlosser escribió, ante la insistencia de Therese, una carta de recomendación dirigida a Goethe que la artista llevó consigo a Weimar.

No ha sido posible averiguar el programa que interpretó Therese en Weimar. Pero se publicó una noticia en el número 19 de la *AMZ*, correspondiente al 8 de febrero de 1809, que reseñaba un concierto de

---

<sup>418</sup> WA, sección IV, vol. 30, pp. 120-121.

<sup>419</sup> WA, sección III, vol. 4, p. 4.

<sup>420</sup> *Ibid.*

<sup>421</sup> *Op. cit.*, sección III, vol. 4, p. 5.

<sup>422</sup> *Op. cit.*, vol. 5, p. 382.

Therese en Leipzig que tuvo lugar el 30 de enero de 1809 en la *Gewandhaus zu Leipzig*. El autor de la noticia alaba la actuación y la técnica de Therese al arpa:

Leipzig. Am 30sten Jan. gab Fräulein Therese von Winkel aus Dresden Konzert im Gewandhaus-Saale, uns liess sich vor einem sehr zahlreichen Auditorium auf der Pedalharfe hören. Das Fräulein, schon von der Natur mit manchem angenehmen Talente geschmückt, hat sich von frühen Jahren an in wahrhaft bewundernswürdigem Fleiss und unwandelbarer Ausdauer der Malerey und Tonkunst hingegeben; dies, und was sie damit in diesen Künsten erreicht, hat ihr überall viel Aufmerksamkeit, Achtung und wohlwollendes Entgegenkommen erworben, und wird ihr dasselbe hoffentlich auch künftig überall erwerben – was denn allerdings, ihr und den Theilnehmenden zur Ehre, auch öffentlich anerkannt zu werden verdient. Dabey möchten wir ihr aber, rechtschaffen und unverholen, wünschen; dass, um ihr Glück als Virtuosin dauerhaft zu begründen, theils man nicht übertriebene, ungemessene Erwartungen von ihr erregte, theils sie von wackern deutschen Meistern mit gehalt- und seelenvollern Kompositionen unterstützt würde, als fast alle die französischen waren, welche sie vortrug, Fräulein von Winkel verdiente ganz gewiss Beyfall, und fand ihn auch: aber dieser Beyfall würde noch viel lebhafter und ungetheilte gewesen seyn, wenn früher jenes Erste nicht geschehen wäre, wohl aber dieses Zweyte. Ihr Spiel ist fertig, ziemlich sicher, und methodisch; sie besiegt fast immer mit Glück; sie hält sich frey von dem einen Extrem, worein die meisten Harfenspielerinnen verfallen – weichlich auf dem Instrumente zu lispeln und zu tändeln, fällt darüber aber zuweilen ins zweyte, in Rauheit und Härte; ihr treffliches Erard'sches Instrument selbst, so wie ihr angenehmer Anstand bey dem Spiel desselben, helfen das Vortheilhafte des Eindrucks ihrer ganzen Erscheinung nicht wenig vermehren.<sup>423</sup>

Al tener lugar pocos días después que el de Weimar, es de suponer que el programa fuera muy parecido al que escuchara Goethe. Como era habitual en los conciertos para arpa de la época, se combinan aquí piezas solistas con música de cámara y acompañamiento de canto. Era muy común que el arpista interpretase piezas que estaban compuestas originalmente para piano. Además, el solista podía mostrar su habilidad con otros instrumentos. En este caso, Therese eligió una especie de pandero o pandereta (*Tambour en Basque*), que tocó acompañada con un piano<sup>424</sup>:

---

<sup>423</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 19 (8 febrero 1809), col. 301-304.

<sup>424</sup> En la entrada de 20 de enero de 1809, Goethe denomina este instrumento *Tambourin*. Se trata, no obstante, de un tipo de pandereta muy utilizado en las danzas populares del sur de España, Francia e Italia.

Sie trug erst ein Duo für Harfe und Pianoforte (mit Hrn. Musikd. Müller) von Naderman vor, das, nach Art eines Potpourri, aus Lieblingsstücken der Zauberflöte zusammengestellt und bearbeitet war. Dann begleitete sie J. Haydns vortreffliche Scene aus Orfeo e Euridice: Rendete a questo seno etc., welche Dem. Schicht sehr angenehm sang; spielte hernach eine Fantaisie von Naderman, ohne Begleitung, ein Nocturno von Marin, mit Quartettbegleitung: ferner die Harfenpartie zu Naumanns einfachem, andächtigem, seelenvollem Pilgergesang: Le porte a noi diserra etc. (aus dem Oratorium: gli Pellegrini); endlich Variationen von Dalvimare; und beschloss mit einem kurzen Divertissement von Steibelt, (einem Bacchanale, wie es der Komponist genannt hat) wo sie, zu muntern Tanzmelodien, die Hr. Musikd. Müller auf dem Pianoforte vortrug, das Tambour en Basque – das grössere, veredelte Tambourin – nicht ohne Gewandtheit schlug. Jener treffliche Pilgergesang Metastasio's, welcher schon vormals von Hasse, und dann in den letzten Jahren seines Lebens von Naumann – von beyden nach ganz verschiedenen Ansichten, und doch auch von beyden so meisterhaft in Musik gesetzt worden, ist vor einigen Jahren einzeln, im Klavierauszuge, herausgekommen und eben jetzt ein Lieblingsstück vieler guter Sängerinnen und Sänger.<sup>425</sup>

Therese aus dem Winkel no se casó nunca, con lo que tuvo que vivir de su producción artística para poder mantenerse. Al extenderse el uso del arpa de pedal de movimiento doble, decidió aprender este nuevo instrumento. Según parece, compró un arpa de este tipo a Erard antes de regresar a Alemania, y poco antes de que éste patentara su nueva invención en Inglaterra. Después de algunos años, Therese se retiró de los escenarios y empezó a dar clases de arpa en Dresde, sin olvidar la pintura y la escritura. Sus artículos, informativos y apasionados a la vez, sin duda contribuyeron a la difusión del arpa de pedal de movimiento doble en el ámbito de expresión en lengua alemana.

Los hechos que dieron lugar a la labor de Therese aus dem Winkel como articulista en la *AMZ* ya se mencionaron anteriormente: en su afán de informar a los lectores sobre la obra de François Joseph Naderman *École ou méthode raisonnée pour la harpe*, la *AMZ* publicó una reseña en el número 34, correspondiente al 21 de agosto de 1833. En ella el autor resume la tesis del arpista francés:

Er behauptet, der Charakter der Harfe und das Beste ihres Reizes sey dadurch heruntergebracht und das erquickliche Spiel derselben in eine derbe Fussarbeit verwandelt worden. [...] Die einfache Harfe bleibt nach seinen langjährigen Erfahrungen und Lehrereinsichten mehr Tonbedeutung und Schmelz u. s. w., wogegen der Spieler auf

---

<sup>425</sup> *Ibid.*

einer Harfe mit Doppelpedal nicht mehr sicher ist, in Furcht geräth und sich zerarbeitet.<sup>426</sup>

Como reacción a esta reseña, Therese aus dem Winkel, antigua alumna de Naderman, publica un artículo en el que desmonta la tesis de su antiguo maestro y defiende de manera acérrima las ventajas del arpa de pedal de movimiento doble.

Es sey mir erlaubt, da ich seit meiner frühesten Jugend dieses herrliche Instrument ernstlich studierte, und seit einer langen Reihe von Jahren Unterricht darauf gebe, etwas zu erwiedern auf jenen Tadel des neuern verbesserten Mechanismus desselben, um wenigstens von jeder einseitigen Beurtheilung und Ansicht der Sache zu warnen, die in Deutschland, wo man leider die Pedalarfe noch so wenig kennt und übt, leicht Eingang finden könnte. [...] Schon als der höchst verdienstvolle, verstorbene Sebastian Erard ungefähr um das Jahr 1812 mit dieser Erfindung und Vervollkommnung des Mechanismus hervortrat, hatte sie in Frankreich und England den glänzendsten Erfolg; mehre Kenner, worunter ich besonders Hrn. de Prony und Hrn. Fétis anführe, schrieben darüber, um sie gegen jeden Angriff zu vertheidigen; bald war dies nicht mehr nöthig, alle wahren Freunde der Harfe freuten sich des unendlich erweiterten Wirkungskreises, der für sie gewonnen war, und die schönen Harpes à double movement von Erard sowohl, als von Stumpff in London, und die noch höher vervollkommneten aus der Fabrik von Pleyel in Paris, die jetzt da unter Dizi's Leitung gebaut werden, verbreiteten sich überall und verdrängten die Pedalarfen à simple movement, wie diejenigen sind, die in der Fabrik des Hrn. Nadermann gefertigt werden. [...] Wer so denkt, bleibt stets hinter den Fortschritten der Zeit zurück.<sup>427</sup>

Tras una explicación sucinta del mecanismo de las arpas Erard, Therese aus dem Winkel defiende las ventajas que este instrumento brinda al intérprete, demostrando la absurdidad de las afirmaciones de Naderman:

Hr. Nadermann nennt die Behandlung der Pedale à double movement eine derbe Fussarbeit, ich sage dagegen: sonst trat man die Pedale, jetzt spielt man darauf, weil unstreitig die Bewegung jetzt viel leiser und unmerklicher ist. Kunstvoller ist es jetzt unstreitig für die Füße, wer würde aber diese nicht gern einüben, wo der Gewinn so überwiegend ist? Ueberdem bleibt es doch stets der Kopf, der

---

<sup>426</sup> "Neueste Harfen-Schule". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 34 (21 agosto 1833), col. 557-560.

<sup>427</sup> Aus dem Winkel, Therese: "Einige Worte über die Harfe mit doppelter Bewegung, in Erwiderung auf den Aufsatz in No. 34 über die neueste Harfenschule von Nadermann". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 5 (29 enero 1834), col. 65-71, aquí 65s.



Alles regiert, hat dieser klare Kenntnisse der Harmonie weiss er, was er mit jedem Accorde will, so werden die Füsse schon gehorchen.<sup>428</sup>

En un artículo publicado en el número 9 de la *AMZ*, correspondiente al 9 de marzo de 1843, Therese incluye algunas de las posibilidades técnicas que el virtuoso inglés Elias Parish-Alvars (1808-1849) descubrió en el arpa de pedal de movimiento doble:

Die Art, eine Melodie in den Mittelstimmen mit vollen Glockentönen erklingen zu lassen, und ihr nicht allein die reichsten vollgriffigsten Harmonien unterzulegen, sondern sie zugleich mit leichten, glänzenden Passagen zu durchflechten, welche wie farbige Arabesken sie schmückend umschlingen, wurde nur durch *Alvars* der Harfe angeeignet, und ist von zauberischer Schönheit. Seine Terzen-, Sexten- und Octavenläufe, seine Martellato's auf einem Ton, seine im Brillantfeuer sprühenden Passagen und Triller, seine Glissanden mit doppeltem Anschlag derselben Note, welche nur durch kunstvolle Stellung und Benutzung der Pedale zu bewirken sind, seine lieblichen "Sons harmoniques" sind reicher Schmuck Bravourspieles, sie dienen ihm aber nur als Mittel zu höhern Zwecken, denn gehaltreich und phantasievoll sind seine Compositionen, originell in der Erfindung, sinnig und klar durchgeführt, sie vereinen die moderne Bravour mit classischer Gediegenheit, tiefempfundene Melodien mit überraschenden Modulationen. Es ist von sehr guter Wirkung, dass er die ungewöhnlichen Tonarten mit sechs und sieben Been so oft benutzt, sie haben einen ganz eigenen frischen Reiz und die jetzt so hochvervollkommnete Pedalarfe à double movement passt ganz dazu. Der mehrjährige Aufenthalt in Deutschland hat einen auffallend glücklichen Einfluss auf den Styl dieses Künstlers gehabt, er eröffnet eine neue Epoche für die Harfe.<sup>429</sup>

Efectivamente, el arpa de pedal de movimiento doble no tardó en instaurarse en Alemania, donde su principal competidora no fue, como en Francia, el arpa de pedal de movimiento simple, sino la popular arpa de ganchos. La época de máximo esplendor del arpa de pedal de movimiento doble en Alemania llegaría con el Romanticismo, extendiéndose hasta el presente.

---

<sup>428</sup> *Op. cit.*, p. 67.

<sup>429</sup> Aus dem Winkel, Therese: "Einige Worte über Parish-Alvars, den berühmten Harfenvirtuosen". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 9 (9 de marzo de 1843), col. 167-168.

#### **4.1.4.3. CONCIERTOS PRIVADOS / HAUSKONZERTE:**

Durante todo el siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX era muy habitual en los círculos aristocráticos y burgueses del ámbito de expresión alemana entretenerse tocando y escuchando música en el hogar. Sin duda influido por la educación musical que recibió en la casa paterna de Frankfurt, Goethe también organizó con asiduidad conciertos privados en su casa de Frauenplan. Este edificio acogió durante más de veinte años veladas musicales y literarias en las que participaban tanto profesionales como aficionados, y que llegaron a consolidarse como parte de la vida cultural en Weimar. Schiller informó al escritor Theodor Körner (1791-1813) sobre estos *Mittwochskränzchen* en una carta fechada el 16 de noviembre de 1801:

Göthe hat eine Anzahl harmonisierende Freunde zu einem Clubb oder Kränzchen vereinigt, das alle 14 Tage zusammenkommt und soupiert. Es geht recht vergnügt dabei zu, obgleich die Gäste zum Teil sehr heterogen sind, denn der Herzog selbst und die fürstlichen Kinder werden auch eingeladen. Wir lassen uns nicht stören, es wird fleißig gesungen und pokuliert.<sup>430</sup>

Con el objetivo de aumentar la actividad musical en su propia casa, Goethe fundó en 1807 un pequeño coro formado por integrantes del teatro de la corte. Encargó la dirección coral a Franz Karl Adalbert Eberwein (1786-1868), violinista en la orquesta de la corte de Weimar. Él mismo especifica la formación de este grupo: "Goethes Hauskapelle bildeten: Heß (Dirigent), Demoiselle Engels (erster Sopran), Demoiselle Häßler (zweiter Sopran oder Alt), Morhard (Tenor) und Denn (Baß), sämtlich Mitglieder des weimarischen Theaters"<sup>431</sup>. Con el tiempo se fueron sumando otros trabajadores del teatro y hasta aficionados de la ciudad. No sólo interpretaban piezas vocales de Haydn y Mozart, sino también música de autores contemporáneos: Eberwein, Reichardt, Zelter y otros. El conjunto coral se reunía en casa de Goethe los domingos, y tras los ensayos y las actuaciones tenía lugar una sencilla comida.

Los conciertos privados, como forma de entretenimiento y socialización, eran muy frecuentados por mujeres como espectadoras. Éstas normalmente no podían acceder a una carrera profesional, y

---

<sup>430</sup> Dann *et al.* (1998-2004), vol. 12, p. 586.

<sup>431</sup> Bode y Eberwein (1912), 74.

muchas “aficionadas” eran en realidad buenas intérpretes que hoy en día habrían tenido más oportunidades dentro del mundo de la música. Un cierto F. Guthmann publicó un artículo en el nº 11 de la *AMZ*, correspondiente al 11 de marzo de 1807, que aporta valiosa información sobre la educación musical de las mujeres a comienzos del siglo XIX en el ámbito de expresión alemana. En primer lugar menciona un pequeño grupo privilegiado de mujeres que podían vivir de su arte actuando en conciertos públicos:

Die musikalische Bildung muss bey Frauenzimmern einen gewissen Grad erreichen, wenn sie ihnen in ihrem künftigen Leben etwas nützen soll. Ich spreche hier nicht von jenen Frauenzimmern, welche durch überwiegendes Talent oder Vermögen anderer Verhältnisse praktische Musik zu ihrer Hauptbeschäftigung machen. Für diese giebt es keinen Grad, keine Grenze; höhere Ausbildung und vermehrter Nutzen sind hier genau mit einander verbunden.<sup>432</sup>

Inmediatamente después, Guthmann se centra en la gran mayoría, perteneciente a la burguesía, que según él permanece fiel a su destino originario de mujer. Señala la educación musical idónea (en su opinión) para este grupo, que se corresponde con la cultura musical que tenían las jóvenes y mujeres pertenecientes a la pequeña y media burguesía a principios del siglo XIX. Aprendían éstas nociones de música para enriquecer su formación: solfeo, canto y un instrumento o más. Según Guthmann, la mujer no tenía por un gran nivel, pues la música debía servir para su cultura propia y para hacer vida social. Su actuación quedaba por tanto limitada a los conciertos privados:

[...] bloß von denjenigen spreche ich, welche ihrer ursprünglichen Bestimmung als Weib treu bleiben, und Musik nur als Mittel zur Verschönerung des Lebens, zu erhöhtem Lebensgenuss, als Theil der allgemeinen Menschenkultur betrachten, erlernen und betreiben. Für diese, sage ich, giebt es einen gewissen Grad der Ausbildung, unter und über welchen selten der beabsichtigte Zweck, ohne Hinansetzung höherer, erreicht wird. Das Weib soll nicht glänzen, wohl aber rühren und erheitern. Seine musikalische Bildung möchte daher in folgendem bestehen. Ihre Stimme [...] ist das erste Instrument, welches sie kultiviren muss [...]. Die Stimme muss aber doch so weit ausgebildet werden, dass sie im Stande ist, kleine Arien und Lieder, von mässigem Tonumfange und ohne viele Läufer u. Verzierungen, richtig treffen und vortragen zu können, auch ohne weitere Nachhülfe eines Lehrers. Alles Mehrere ist – in der Regel – vom Uebel, denn es wird selten ohne Nachtheil der übrigen Bildung erreicht. (Ich spreche hier von den guten Mädchen der

---

<sup>432</sup> Guthmann, F.: “Nachricht”. En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 24 (11 marzo 1807), col. 380-382.

Mittelstande, nicht von den Damen, welche das Glück in solche Unabhängigkeit setzte, dass sie ihre Bildung nicht nur verlängern und erweitern, sondern auch lebenslang eine Kunst zu ihrem Vergnügen kultiviren können). Ich würde es nicht gerne sehen, wenn das Mädchen nicht wenigstens ein Instrument (welches jedoch auch genug ist) spielen lernte. [...] Hier möchte das Klavier und Pianoforte vor allem andern den Vorzug verdienen. Das Mädchen soll sich aber mit dem Instrumente zum Gesange nicht nur sich selbst begleiten, sondern auch im Stande seyn, kleine und mittlere Handsachen ohne Beyhülfe eines Lehrers richtig spielen zu können.<sup>433</sup>

Es en este contexto de reuniones y formaciones musicales integradas por músicos profesionales y aficionados donde se sitúan los conciertos privados con arpa. Pero por desgracia sólo se puede contar con las anotaciones del propio escritor con el fin de obtener una información fidedigna y localizada en el tiempo. El escritor solamente hace constar dos actuaciones musicales con arpa en su casa: en la primera el arpa seguramente acompañaba la voz de Corona Schröter, y en la segunda formaba parte de un dúo de música de cámara. No obstante, con toda seguridad Goethe asistió a más conciertos privados con arpa de los que refleja en sus cartas y diarios.

---

<sup>433</sup> *Ibid.*

- **CÉLESTE BOUCHER**

De la arpista, pianista y compositora Céleste Gallyot (aprox. 1776-1841) se sabe muy poco antes de casarse en 1806 (algunos autores señalan como fecha 1809) con Alexandre Boucher (1778 - 1861), virtuoso violinista francés. El padre de éste fue músico integrante de los *Mousquetaires Gris* de Luis XV. Actuó en diversos salones parisinos, fue presentado en la corte y estudió violín con destacados músicos de la época. En los inicios de la Revolución Francesa, Alexandre participó activamente en la toma de la Bastilla, enrolándose en la *Garde Nationale* en febrero de 1790. Debido a los incidentes acaecidos el 5 de octubre de 1795, abandonó Francia y se dirigió a España, en donde fue presentado al rey Carlos IV (1748-1819). Boucher trabajó a su servicio como violinista en la orquesta real durante algunos años.

El talento musical de Céleste se hizo notar ya desde niña: a la edad de ocho años acompañaba ya, como arpista y pianista, a la princesa Marie Thérèse Charlotte (1778-1851) en la corte de Luis XVI en Versalles. Se desconoce el tiempo exacto en que Céleste estuvo al servicio del rey Carlos IV (1748-1819): trabajó como arpista y pianista en la corte, y también se encargó de la educación musical de las infantas españolas. Está documentada una actuación suya en el *Théâtre Feytaud* de París en 1795. Parece ser que en 1820 llegó a ser profesora de arpa en el Conservatorio de París.

A la muerte de Carlos IV, Alexandre y Céleste Boucher volvieron a Francia. El matrimonio realizó una gira de conciertos por Gran Bretaña (1814 y 1819), Alemania (1820-1822), Polonia (1823), Ucrania (1823) y Rusia (1823-1824). Entre 1819 y 1825 actuaron además en Bélgica y Austria. Alexandre Boucher se retiró a Orleáns en 1858, ofreciendo su último concierto en la *Salle Pleyel* de París el 3 de mayo de 1859.

Es en el marco de la gira conjunta entre 1820 y 1822 donde aparece la primera noticia sobre una actuación de los Boucher en los territorios de habla alemana. La *AMZ* nº 25, correspondiente al 21 de junio de 1820, incluye una reseña de un concierto de los Boucher que tuvo lugar en Frankfurt am Main aproximadamente un mes antes:

Auch der durch seine Aehnlichkeit mit Napoleon bekannte Herr Alexander Boucher gab mit seiner Frau zwey Concerte im Saale des Weidenbusches. [...] Schon vor 13 Jahren hörten wir Herrn B. und

bewunderten seine Fertigkeit, seinen überaus schönen Ton und die Leichtigkeit, womit er die grössten Schwierigkeiten besiegt. Schon damals bemerkte man indessen seine Sucht, bizarr und originell zu erscheinen. Leider hat sich dieses nunmehr in einem solchen Grade ausgebildet, dass darüber das Gute, welches ihn auszeichnete, beynahe ganz verloren gegangen ist.- Es scheint, dass dem Herrn B. ein musikalischer Kakodämon innewohnt, der, sobald nur ein Funke von Ordnung, Ruhe und Klarheit in seinem Spiele sich zeigt, sogleich seine Macht geltend zu machen sucht und in den abentheuerlichsten Sprüngen, Läufen u. s. w. sein Wesen kund thut; es ist etwas in diesem Spiele, was bange macht [...] das schlimmste bey der Sache ist, dass Herr B. viel von seiner frühern reinen Intonation verloren hat. – Madame Boucher zeigte sich als brave Künstlerin auf der Harfe und dem Piano.<sup>434</sup>

Alexandre Boucher era conocido por su asombroso parecido físico con Napoleón Bonaparte, por su gran virtuosismo al violín y por su interpretación personalísima de las piezas que tocaba. Algunos le apodaban *Napoléon du violon*.

Sein Spiel ist eine merkwürdige Mischung des Barocken und Zarten, der Kraft und der Schlaffheit, der ausserordentlichen Fertigkeit und Mishandlung der Violine, der vollendetsten Präcision und der schülerhaftesten Misgriffe, welche die Zuhörer bald zum Lachen, bald zum Beyfall hinriss.<sup>435</sup>

El peculiar sonido que arrancaba de su violín no era siempre del gusto de los críticos, y algunos le acusaban de interpretación vacua y superficialidad. Por el contrario, las reseñas de la *AMZ* alaban las actuaciones de Céleste tanto al arpa como al piano. Con los años, los Boucher fueron ganándose la fama de músicos excéntricos que buscaban captar la atención del público a toda costa.

Una de las múltiples etapas de su gran gira europea fue naturalmente Weimar, donde actuaron a finales de febrero de 1821. Siguiendo las anotaciones que dejó Goethe en su diario, cabe suponer que esta visita durara al menos desde el 20 de febrero, fecha en la que se menciona al violinista Boucher por primera vez: “20. Wanderjahre 14. Capitel. Einiges zur Expedition vorbereitet. Brief von Knebel wegen dem Lucrez. 10. Revisionsbogen. Der Violinspieler Alexander Boucher. Mittag zu

---

<sup>434</sup> “Nachrichten”. En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 25 (21 junio 1820), col. 430-436, aquí 433.

<sup>435</sup> “Nachrichten”. En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 20 (16 mayo 1821), col. 347-350, aquí 350.

dreyen”<sup>436</sup>. Es posible que la estancia de los Boucher en Weimar se prolongara hasta el 28 de febrero de 1821. Gracias a los diarios del escritor se sabe que ofrecieron un concierto con dúo de violín y arpa el 22. Por las anotaciones que realizó Goethe en su diario es posible que se tratase de una *matinée*:

22. Brief an Herrn von Schreibers concipirt. Schluß des 13. Capitels der Wanderjahre redigirt. Notate und Allegate aus Lucrez. Vorbereitung zum Concert. Herr Boucher und Frau ließen sich auf der Violine und Harfe hören. Gegenwärtig Frau Gräfin Henkel, Frau von Pogwisch, Schopenhauers und Gerstenbergk. Mittag zu dreyen. Nach Tische Lucrez. Abends Hofrath Meyer. Dieselbe Angelegenheit durchgesprochen.<sup>437</sup>

En la entrada correspondiente al 23 de febrero, Goethe menciona dos cartas de recomendación que escribió a petición de los Boucher para Johann Friedrich Rochlitz y para Zelter, quienes residían en Berlín: “23. Empfehlungsschreiben für Bouchers an Rochlitz und Zelter”<sup>438</sup>. Estas recomendaciones tendrían como objetivo facilitar su labor musical en dicha ciudad. Goethe escribió a Zelter una carta llena de entusiasmo que sin duda abrió a Céleste y Alexandre muchas puertas:

Herrn und Mad. Boucher, ein bewundernswürdiges musikalisches Paar, empfehle zu geneigter Aufnahme und bitte, bei ihrem höchst erfreulichen Vortrage auch meiner in Gutem zu gedenken. Weimar den 23 Febr. 1821.<sup>439</sup>

En la entrada correspondiente al 27 de febrero de 1821, Goethe menciona otro concierto del matrimonio Boucher, sin especificar dónde tuvo lugar: “Abends Concert von Herrn und Frau Boucher. Ich war allein geblieben. Schütz nach dem Concert speiste bey mir und erzählte von der Musik als Kenner manches Gute”<sup>440</sup>. Asimismo, los Boucher actuaron en la casa de Frauenplan. No se sabe con seguridad cuándo tuvo lugar este concierto privado, pero el autor sí lo recordaría con cariño en sus diarios:

Die Musick versprach gleichfalls in meinem häuslichen Kreise sich wieder zu heben; Alexander Boucher und Frau, mit Violine und Harfe, setzten zuerst einen kleinen Kreis versammelter Freunde in Verwunderung und Erstaunen, wie es ihnen nachher mit unserm und

---

<sup>436</sup> WA, sección III, vol. 8, p. 20.

<sup>437</sup> *Íd.*, p. 21.

<sup>438</sup> *Íbid.*

<sup>439</sup> Ottenberg y Zehm (2006), 655.

<sup>440</sup> WA, sección III, vol. 8, p. 23.

dem so großen und an alles Treffliche gewöhnten Berliner Publicum gelang.<sup>441</sup>

No se sabe qué día abandonaron los Boucher Weimar para continuar su intensísima gira de conciertos en el ámbito de expresión en lengua alemana. Desconocemos asimismo el programa que interpretaron ante Goethe por falta de material documental. Además el escritor sólo hacía en su diario anotaciones muy incidentales sobre los conciertos, en los que rara vez aparecía el nombre de las piezas allí interpretadas.

Razones de tiempo y de organización hacen suponer que el programa que interpretaron los Boucher en Weimar fuera muy parecido al que ofrecieron en los demás lugares que visitaron durante su gira. Por tanto, tal vez no sea descabellado recurrir una vez más a las reseñas de la *AMZ* para intentar encontrar algunas de las piezas que podría haber escuchado Goethe en los conciertos de los Boucher. Parece ser que cosecharon muchos éxitos en Berlín, pues el propio Zelter se apresuró a escribir el 30 de abril a Goethe sobre una actuación musical del matrimonio que había tenido lugar el día 28:

Dein Magnus oder Alexander Boucher, hat sich vorgestern mit großem Applaus hören lassen.

Mich hat er an den Baron Bagge erinnert, mit dem Unterschiede, daß wenn von Boucher der Narr subtrahiert wird ein außerordentlicher Violinist übrig bleibt. [...]

Mad. Boucher hat noch mehr Beifall gefunden. Ihr Spiel auf dem Fortepiano und der Harfe zugleich zeigt, daß sie auf beiden Instrumenten sicher ist, was wegen der entgegengesetzten Bewegung der Arme und Finger eine lange Übung erfordert, so sonderbar auch die Sache an sich ist.

Ihre Komposition des Konzerts das sie spielte hat mir mehr gefallen als die ihres Mannes.<sup>442</sup>

La *AMZ* nº 20, correspondiente al 16 de mayo de 1821 informa sobre un concierto que ofrecieron los Boucher en la *Königliches Schauspielhaus* de Berlín en abril de ese año: muy probablemente es el mismo del que Zelter informó a Goethe en su carta de 28 de abril de 1821. La citada reseña aporta valiosa información sobre la actuación de Céleste Boucher. Ya se ha señalado que a comienzos del siglo XIX era corriente que un músico dominara perfectamente varios instrumentos, algo que actualmente ya no resulta tan común. La señora Boucher no sólo ejecutaba piezas solistas y camerísticas con piano y arpa, sino que

---

<sup>441</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 17, p. 338.

<sup>442</sup> Ottenberg y Zehm (2006), 657.



también tenía la habilidad de tocar ambos simultáneamente en un *Duetto Concertante* compuesto por ella misma. Apoyando el arpa en el hombro derecho, tocaba este instrumento con la mano derecha. El acompañamiento al piano lo realizaba con la mano izquierda. Aunque las arpas de comienzos del siglo XIX eran más ligeras, y por tanto más manejables que las actuales, la interpretación musical en dos instrumentos a la vez es una tarea incómoda y difícil que exige cuanto menos un gran equilibrio, mucha concentración y una coordinación excepcional:

*Berlin. Uebersicht des April. [...]*

Den 28sten war Concert im Saale des königlichen Schauspielhauses, in dem die Intendantur Gelegenheit gab, Hrn. Boucher und dessen Gattin zu hören. [...] Celeste Boucher [...] spielte ein von ihr componirtes Concert für die Pedalharfe und ein Duett concertante für Pianoforte und Harfe, letztes auf beyden Instrumenten zugleich. Sie trug mit vollendeter Präcision, Fertigkeit und seelenvollem Ausdruck vor. Bey dem letzten spielte sie mit der rechten Hand auf der Harfe (als Principale), und mit der linken auf dem Pianoforte, auch abwechselnd mit beyden Händen, und erregte die Bewunderung der Gleichmässigkeit des Spiels bey gänzlicher Verschiedenheit der Applicatur beyder Instrumente.<sup>443</sup>

Zelter escribió el 10 de mayo de 1821 una carta a Goethe en la que mencionaba de nuevo a ambos artistas:

Gestern hat sich unser Herr Boucher nebst Frau abermalen mit vergrößertem Beifalle und bei gefülltem Hause hören lassen; sein Ton ist in der Tat schön und seine Fertigkeit ganz außerordentlich. Das Capriciose in seinem Spiel glaube ich richtig als angeboren erkannt zu haben, denn es ist ohne Affektation und hat was Romantisches das sich recht gut tut nachempfinden läßt wenn auch ich mit diesem Konvolut von Talenten etwas Anderes beginnen würde.<sup>444</sup>

El *Duetto Concertante* de Céleste Boucher resultaba óptimamente muy espectacular. Lamentablemente, para este trabajo no se ha podido encontrar la partitura de esta pieza. Es muy posible que Céleste Boucher nunca la publicara y mantuviera así la exclusividad de su “secreto profesional”. No fue ésta la única pieza que tocaba al piano y al arpa a la vez; al parecer ella misma hacía sus propios arreglos de melodías y piezas conocidas para el público:

---

<sup>443</sup> “Nachrichten”. En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 20 (16 mayo 1821), col. 347-350, aquí 350.

<sup>444</sup> Ottenberg y Zehm (2006), 657.

*Strassburg. [...] Mad. B. [...] trägt besonders Duette auf dem Pianoforte (mit der linken Hand) und auf der Harfe (mit der rechten) zugleich, auf eine höchst überraschende Art vor; so spielte sie Variationen über le bon roi Dagobert und Nel cor... auf beiden Instrumenten zu gleicher Zeit, mit vielem Beyfall.*<sup>445</sup>

Los Boucher debieron permanecer unos cuantos meses en Berlín, ya que Zelter escribió a Goethe acerca de una actuación de Alexandre Boucher en una carta fechada en Berlín el 8 de julio de 1821. En ella alaba de nuevo la calidad artística del músico francés:

Boucher hat gestern sein 6tes Konzert bei vollem Hause gegeben und das hat er Dir zu verdanken; das erste Mal wollten sie ihn auslachen; einige sind von mir so angelacht worden, daß ich darüber zu dem Ehrentitel eines Bullenbeißers gelangt bin. Boucher ist übrigens ein wirklicher Musicus und versteht seine Bouche so zu bedienen daß kein Lüftchen dazu kann; es ist wirklich eben so angenehm diese Eheleute zusammen, wie jeden allein zu hören. Der Beifall war außerordentlich. Wir stehen auf sehr gutem Fuße mit einander und ich zweifle daß dies sein letztes Konzert sein wird. In jedem Falle wird er sich im Winter wieder hier efinden; auch findet er wohl Paris aus genommen, nicht leicht so viele gute Spieler bei einander.<sup>446</sup>

La AMZ nº 29, correspondiente al 18 de julio de 1821, refleja de manera somera algunas piezas interpretadas por el matrimonio en un concierto en Berlín. Éste tuvo lugar en junio de 1821, por lo que la distancia cronológica con los conciertos de Weimar es bastante grande. Lamentablemente no disponemos de más información aparte de este artículo que sirva para hacerse una idea del tipo de piezas que podría haber escuchado Goethe:

Desto mehr erhielt Hr. Boucher für sein militairisches Concert in D dur und seine Variationen auf ein einfaches Thema; er entwickelte hier sein ganzes herrliches und oft lächerliches Talent. Gediegener war der Vortrag eines Harfensolo über eine Fanfare mit Variationen und einer Einleitung, und eines Duett-Concertante für Pianoforte und Harfe, welche Instrumente theils einzeln, theils zusammen von ihr gespielt wurden. Lauter Beifall krönte die talentvolle und bescheidene Frau.<sup>447</sup>

---

<sup>445</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 23 (6 junio 1821), col. 510.

<sup>446</sup> Ottenberg y Zehm (2006), 660.

<sup>447</sup> "Nachrichten". En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 29 (18 julio 1821), col. 509-512, aquí 510.

La relación de Céleste Boucher con España no terminó al finalizar su trabajo en la corte de Carlos IV. La reina María Cristina de Austria (1858-1929), gran aficionada a la música, impulsó la fundación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Éste fue inaugurado por Real Decreto de 15 de junio de 1830. Las clases comenzaron el 1 de enero de 1831, y la enseñanza de arpa también fue incluida nada más inaugurarse el Conservatorio. Céleste Boucher fue nombrada Maestra de arpa del Real Conservatorio de Música el 8 de septiembre de 1830, según la Real Orden de esta misma fecha:

Conformándose el Rey N.S. con lo propuesto por Vm. en 24 de Agosto de último, se ha servido nombrar Maestra de harpa del Real Conservatorio de Música a Madama Boucher, con el sueldo de ocho mil reales anuales que tiene de dotación dicha plaza. De Real Orden lo comunica a Vm. para su inteligencia y efectos correspondientes. Dios guarde a Vm muchos años. Madrid, 8 de Septiembre de 1830. Fdo. Ballesteros, Sr. Director del Real Conservatorio de Música.<sup>448</sup>

En la Real Orden, además de Céleste Boucher, también fueron nombrados los Maestros de oboe y de corno inglés, con un sueldo menor. Este hecho muestra la dificultad de la época para encontrar profesores de arpa. Sin embargo, los honorarios no parecían ser suficientes para Céleste, y así lo hizo saber exigiendo un sueldo mayor. Alegaba que el arpa era un instrumento raro y difícil, y que la mayoría de los profesores de arpa de otros sitios estaban mejor pagados. Según la Real Orden de 18 de Octubre de 1830, su petición no fue concedida:

Enterado el Rey de lo informado acerca de la solicitud de D<sup>a</sup> Celesta de Boucher Maestra de harpa del Real Conservatorio de Música en que pide se le asigne el mismo sueldo que a los Maestros de Violín y de Piano de dicho establecimiento; se ha servido S.M. resolver que la interesada se conforme con el sueldo señalado a su plaza por Reglamento. De Real Orden lo comunico para los efectos correspondientes. Dios guarde a Vm. muchos años. Madrid, 18 de Octubre de 1830. Fdo. Ballesteros, Sr. Director del Real Conservatorio de Música.<sup>449</sup>

Los comienzos de Céleste Boucher en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid no fueron buenos. Su marcha se hizo

---

<sup>448</sup> Archivo histórico-administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), *Asuntos generales*, Legajo 1/8.

<sup>449</sup> Archivo histórico-administrativo del RCSMM, *Asuntos generales*, legajo 1/8.

inminente después de negarse a traducir el método de enseñanza al castellano, no obedeciendo así la Real Orden. Por este motivo, y tan sólo tres meses después de su nombramiento como profesora, se mandó suspender temporalmente la enseñanza de arpa por Real Orden de 29 de diciembre de 1830. La plaza de Céleste fue ocupada por Josefa Jardín:

Real Orden mandando suspender la enseñanza de Arpa, mediante a que D<sup>a</sup> Celesta Boucher no está conforme en traducir al Castellano el método para dicha enseñanza.

Conformándose el Rey N.S. con lo propuesto el 25 del corriente se ha servido S.M. mandar que se suspenda la enseñanza de harpa por el primer año de las lecciones del real conservatorio de Música, mediante que D<sup>a</sup> Celesta Boucher no se halla conforme en traducir al Castellano el método para dicha enseñanza: y al mismo tiempo ha tenido a bien S.M. autorizar para que se pueda emplear el sueldo señalado a la plaza de Maestro del citado instrumento en hacer instruir por otro Profesor a Josefa Jardín, a la cual se obligará por medio de contrata formal a que se preste al cabo del año a enseñar en el real conservatorio el mencionado instrumento de harpa por seis mil reales anuales.

De Real orden lo comunico para los efectos correspondientes. Dios guarde a Vm. muchos años. Madrid, 29 de Diciembre de 1830. Fdo. Ballesteros. Sr. Director del real conservatorio de Música.<sup>450</sup>

Tras su fracaso en Madrid, Céleste Boucher regresó a París, donde continuó impartiendo clases de arpa y ofreciendo conciertos hasta poco antes de su muerte en 1841.

---

<sup>450</sup> *Ídem*, legajo 1/31

## • GEORG AUGUST ZAHN

Poco sabemos del *Hofmusicus*, o músico de la corte de Weimar, Georg August Zahn. Según Bode y Eberwein (1912), Zahn ya formaba parte de la plantilla de músicos en 1791<sup>451</sup>. Por entonces la orquesta de la corte o *Hofkapelle* contaba con catorce músicos, llamados *Hofmusici*. Éstos no han de confundirse con los *Kammermusici* o músicos de cámara. Con los años, la plantilla se fue ampliando hasta alcanzar diecisiete *Hofmusici* en 1815, entre los que continuaba Zahn. Los músicos de la corte tenían que intervenir en todas aquellas actividades en las que fueran necesarios: conciertos, bailes, mascaradas, ceremonias...

Existía además en Weimar el título de *Hof-, Stadt- und Landmusikus*. Estos músicos profesionales tenían derecho a tocar con sus aprendices en Weimar y alrededores en bodas, bautizos, entierros, ferias, etc. A cambio de este derecho y de un pequeño sueldo anual estaban obligados a tocar cuatro veces a la semana en la azotea de la torre del ayuntamiento, en la iglesia mayor con ocasión de ciertas festividades, y en los bailes y ceremonias de la corte de Weimar. Al igual que los maestros de otros oficios, alojaban a los aprendices en sus propias casas. No se ha podido averiguar para este trabajo si Zahn trabajaba sólo en la corte, o si tenía además el título de *Stadt- und Landmusikus*, pero sí es seguro que también realizaba las funciones de copista de partituras para la orquesta de la corte. Busch-Salmen (2008)<sup>452</sup> señala además una curiosa anécdota: Goethe había proyectado el estreno de *Triumph der Empfindsamkeit* para el 30 de enero de 1778. Georg August Zahn era el oboísta y recibió por su trabajo en los ensayos el sueldo equivalente a sesenta y seis horas.

Bode y Eberwein (1912)<sup>453</sup> destacan otro hecho interesante: August Eberhard Müller (1767-1817) era un músico y compositor que trabajó como *Kapellmeister*, es decir, como director de la orquesta de la corte de Weimar, desde 1809 hasta su muerte. Müller tenía la costumbre de dirigir sentado porque sufría de podagra, y Zahn era el encargado de darle la vuelta a las páginas de sus partituras. Bode y Eberwein (1912) califican a Zahn como una persona "enclenque y simpática"<sup>454</sup>.

---

<sup>451</sup> *Op. cit.*, 224.

<sup>452</sup> *Op. cit.*, 221.

<sup>453</sup> *Op. cit.*, 121.

<sup>454</sup> "...ein schwächtiges, freundliches Männchen". *Ibid.*

Ya se ha mencionado que desde los comienzos de su vida en Weimar, Goethe organizaba veladas musicales en su casa de Frauenplan. En la carta WA 7/2394, fechada a comienzos de septiembre de 1781, invita a Charlotte von Stein a asistir a un concierto privado ofrecido por la famosa cantante Corona Schröter, entonces contratada en Weimar, y por Georg August Zahn:

Zahn wird heut Abend mit der Harfe kommen, die Schröter auch. Willst du die Lieder hören so komm und bringe mit wen du willst. Etwa auch deine Mutter. Ich lasse beyde Häschen und das Feldhuhn braten daß wir alle satt haben. G.<sup>455</sup>

Es muy probable que Zahn tocara varios instrumentos de viento en la orquesta de la corte. En la plantilla de la *Grossherzogliche Hofkapelle*, publicada en el número 27 de la *AMZ* correspondiente al 5 de julio de 1826, aparece un “Hr. Zahn” en el puesto de trompeta primera: “Trompete: I: Hr. Zahn./ II: - Voigt.”<sup>456</sup>. Tal vez se trate precisamente de Georg August Zahn, quien en ese caso ya contaría con una edad avanzada. Esta versatilidad musical sería sorprendente en la actualidad, pero la realidad histórica es muy diferente: en las cortes europeas, los músicos debían dominar varios instrumentos e incluso cumplir con otras tareas: maestros de baile, profesores de música, etc. Por ello rara vez podían profundizar en el estudio del arpa:

[...] ein Blick in die Geschichte der professionell bei Hofe tätig gewesen Harfenisten belegt seit dem hohen Mittelalter, dass diese in der Regel keine Spezialisten sein konnten, die lediglich mit gezupften Musikstücken aufzuwarten vermochten. Multifunktionale Fertigkeiten etwa als Harfenspieler und Tanzmeister, Kammerdiener, Gesangslehrer oder Klavierist wurden allenthalben von den Dienstgebern verlangt.<sup>457</sup>

Georg August Zahn no sería por tanto un músico especializado en el arpa, sino que la habría aprendido junto a otros instrumentos musicales. Es muy probable que en esta ocasión, según la costumbre de la época, el arpa acompañase el canto de la Schröter. Pudiera ser también que en aquella velada se interpretaran *lieder* o canciones con letra del propio Goethe, algo habitual en los conciertos de Frauenplan, u otro repertorio que estuviese de moda en aquel momento. Es posible también que Zahn

---

<sup>455</sup> WA, sección IV, vol. 7, p. 269.

<sup>456</sup> “Personal der grossherzoglichen Hofkapelle”. En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 27 (5 julio 1826), col. 446.

<sup>457</sup> Salmen (1997), 10.

llegara a la casa de Frauenplan acompañado por un arpista. La carta WA 7/2394 no aporta más información al respecto.

A pesar de todo no se ha podido averiguar hasta la fecha qué obras interpretaron Corona Schröter y Georg August Zahn en esa ocasión, ni si eran originales para arpa. Tampoco es posible asegurar que actuaran juntos: tal vez Zahn se limitó a interpretar piezas para arpa sola. No se conoce el tipo de arpa que tocaba o acompañaba a Zahn: pudo haber sido un arpa de ganchos, la más habitual en aquella época en todo el ámbito de expresión alemana, o una de pedal de movimiento simple como las de Dorette Spohr o Therese aus dem Winkel. Lo más probable, sin embargo, es que se tratara de un arpa de ganchos, pues ésta era mucho más ligera y por tanto más fácil de transportar que una de pedal. Además, en el último cuarto del siglo XVIII las arpas de pedal no estaban todavía muy extendidas en los territorios de habla alemana.

## • JOHANN ANDREAS STUMPPFF

Johann Andreas Stumpff (o Stumpf, según la ortografía inglesa) nació el 27 de enero de 1769 en Ruhla y falleció el 2 de noviembre de 1846 en Londres. Ruhla es un pueblo de Turingia cuyo territorio estaba dividido entre Gotha-Eisenach y Sajonia-Weimar. Actualmente existe una placa que recuerda a este constructor de arpas en la antigua casa paterna, situada en el número 32 de la calle Köhlergasse, entonces perteneciente al ducado de Gotha-Eisenach. Johann Andreas era hijo del fabricante de pianos Johann Heinrich Stumpff, de quien aprendió algunas técnicas de luthería. El escritor Ludwig Storch (1803-1881), quien también procedía de Ruhla y conoció a Stumpff, escribió una biografía que fue publicada en tres artículos por la revista *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*<sup>458</sup>. Storch señala que Johann Andreas era el mayor de tres hermanos, hecho que no se corresponde con las actas bautismales conservadas en la parroquia St. Concordia de Ruhla. En ellas aparecen los siguientes nacimientos: Gertrud Elisabeth Stumpff (nacida en 1763), Johann Baltasar Christian (nacido en 1766), Johann Andreas (1769), Christiane Gertrud (1771) y Johann Georg (1773). Johann Andreas sería por tanto el tercero de cinco hermanos, aunque no se ha podido averiguar si todos ellos llegaron a la edad adulta. Su acta de bautismo, redactada en una mezcla de grafías Sütterlin y latina, se conserva también en la mencionada parroquia<sup>459</sup>.

Movido por un amor contrariado y por los deseos de formarse y prosperar, abandonó su Ruhla natal a los veinte años. Se dirigió a Gotha y posteriormente a Hamburgo, donde tomó un barco a Inglaterra tras haber conocido a su admirado Klopstock. Llegó a Londres en primavera de 1790. Encontró empleo en la fábrica de pianos *Broadwood* y aprendió rápidamente la lengua inglesa. Después de algunos años pudo abrir su propio taller en Londres, que estaba especializado en la fabricación de arpas de pedal de movimiento doble. Ya se ha señalado en este trabajo que Stumpff inventó un mecanismo que perfeccionaba aún más el invento de Erard, pues al cambiar el pedal a una posición bloqueaba cualquier otra que se pudiera realizar en ese momento con el mismo pedal. Ello permitía

---

<sup>458</sup> Storch, Ludwig: "J. A. Stumpff. Ein hochherziger Mann aus dem Volke". En: *Die Gartenlaube* (32) 1857, pp. 437-440, véase p. 438. La biografía continúa con el mismo título en *í.d.* (33) 1857, pp. 455-457, e *í.d.* (34) 1857, pp. 468-470.

<sup>459</sup> Mi agradecimiento al pastor Gerd Reuther, párroco de St. Concordia en Ruhla, por haber permitido amablemente mi acceso a los libros y registros parroquiales. El historiador Lotar Zöllner ha realizado interesantes investigaciones sobre artistas y escritores locales; su biografía sobre Stumpff aparece en la siguiente URL: Ruhlaer Persönlichkeiten. Johann Andreas Stumpff: <http://www.st-concordia.de/hisperstumpff.htm> (01-04-2012).



mayor precisión en el cambio y evitaba los portamentos causados cuando no se realiza este movimiento correctamente<sup>460</sup>. Gracias a la citada innovación y a la gran calidad de sus instrumentos, Stumpff consiguió el título de *Harp Maker to His Majesty* y llegó a formar parte de una logia masónica, cuyo espíritu filantrópico encarnaba. Era conocido por sus obras de caridad y gran parte del dinero que ganaba lo dedicaba a ayudar a compatriotas que pasaban por dificultades en Inglaterra. Louis Spohr le menciona en su autobiografía: al parecer, cuando él y su esposa Dorette se trasladaron a esta ciudad en 1820 para ofrecer una serie de conciertos, Stumpff les acompañó varias veces en sus excursiones, pues los domingos no se podía tocar música en Londres<sup>461</sup>.

Stumpff era un ferviente admirador de Goethe, Schiller, Mozart y Beethoven, y dedicaba buena parte de su tiempo libre a la música y a la literatura. Decidió volver a Ruhla en la primavera de 1814, veinticinco años después de haber dejado su ciudad natal, en donde su hermano Johann Georg se había encargado del negocio familiar. Desde allí Johann Andreas partió hacia Weimar. Gracias a una carta de recomendación que le escribió un noble inglés miembro de su logia, fue invitado a la corte de Weimar por el duque Carl August. Parece ser que Stumpff conoció a Goethe en el transcurso de una comida ofrecida por el duque<sup>462</sup>. La segunda visita de Stumpff a Weimar tuvo lugar unos diez años después, en octubre de 1824. Probablemente fue a Alemania por negocios y de paso visitó a familiares y amigos. Goethe señala muy escuetamente en la entrada de su diario correspondiente al 30 de octubre la visita del fabricante de arpas: "Besuchte mich J. A. Stumpff, Harp- Maker to his Majesty"<sup>463</sup>. Sin embargo, proporciona más detalles sobre la vida de Stumpff en la carta WA 38/240, fechada en Weimar el 30 de octubre de 1824 y dirigida a Carl Friedrich Zelter:

---

<sup>460</sup> "Hr. Stumpf hatte damals [1820] schon einen neuen sehr sinnreichen Mechanismus erdacht, der das Eigenthümliche hatte, dass beim ersten Antreten des Pedals die zweite Bewegung vollkommen in Ruhe bleibt, und wenn diese in Thätigkeit ist, die erste unbewegt bleibt". Schilling (1836), 453.

<sup>461</sup> "An Sonntagen, wo die Musik in London verstummen muß, und wir daher, ohne Aergerniß zu geben, nicht einmal zu Hause musiciren konnten, wurden größere Ausflüge nach Hampstead oder in die entfernteren Parks gemacht. Unsere Begleiter und Führer dabei waren abwechselnd der jüngere Ries und ein alter freundlicher Herr, der Instrumentmacher Stumpf". Spohr (1861), 94.

<sup>462</sup> Storch (1857) refleja en su biografía la impresión que Goethe despertó en Stumpff durante el banquete: "Goethe's Anblick rührte mir das Herz gewaltig [...]. Der Herzog stellte mich ihm vor, und ich erbat mir die Erlaubniß von ihm, ihm in seiner Behausung meine Huldigung darbringen zu dürfen. Dort nahm er mich kalt und förmlich auf, was mich verlegen machte. Doch schien er im Laufe der Unterhaltung einiges Wohlgefallen an meinen Aeüßerungen zu finden. Ich mußte ihm viel von London erzählen. Sehr schmerzlich bedauerte ich, Schillern nicht mehr unter den Lebenden zu finden". *Op. cit.*, 439.

<sup>463</sup> WA, sección III, vol. 9, p. 289.

So eben verläßt mich J. A. Stumpff, Harp Maker to his Majesty aus London, gebürtig aus der Ruhl, als Knabe nach England versetzt, jetzt als tüchtiger Mechanicus daselbst wirkend, eine stämmige Gestalt von bedeutender Größe, an der du dich erfreuen würdest; zugleich vom herzlichsten Patriotismus für unsere Sprache und Schrift durch Schiller und mich zu allem Guten geweckt und höchlich entzückt unsere Literatur nach und nach gekannt und geschätzt zu sehen. Es war eine merkwürdige Erscheinung! And so fore ever Weimar den 30. October 1824. G.<sup>464</sup>

El nombre de Stumpff aparece una vez más en la entrada del diario de Goethe correspondiente al 1 de noviembre de 1824. Según la biografía de Storch, el fabricante de arpas regaló a Goethe un telescopio Dollond, que era un aparato muypreciado en aquella época. Goethe le correspondió con un ejemplar dedicado del *Werther*. La dedicatoria rezaba: “Seinem werthen Landsmann J.A. Stumpff zum freundschaftlichen Andenken, Goethe, 1. November 1824”. Probablemente ésta fuera una breve visita del fabricante antes de volver a Londres, según registró Goethe en su diario: “November. 1. [...] I. A. Stumpff, ein Rühler, in England angesessen”<sup>465</sup>. Es en esta ocasión cuando la amistad entre Goethe y Stumpff pareció sellarse. El primero pidió al pintor Johann Joseph Schmeller (1796-1841) un retrato de Stumpff, que se conserva todavía. En este segundo viaje intentó sin éxito visitar la corte de Gotha, de la cual había sido súbdito hasta que se trasladó a Inglaterra. Además visitó Salzburgo, en donde conoció a Constanze von Nissen (1762-1842), la viuda de Mozart, y a la hermana del compositor, Maria Anna Freifrau von Berchtold zu Sonnenburg, llamada familiarmente “Nannerl”. Stumpff conoció también en este viaje a Carl Maria von Weber (1786-1826) en Dresde, así como a Ludwig van Beethoven en Viena. Llegó a trabar amistad con éste último y le ayudó económicamente en sus últimos años de vida, cuando el gran genio ya estaba sordo.

No aparecen más noticias sobre Johann Andreas Stumpff en la obra de Goethe hasta cinco años más tarde. En efecto, el fabricante regresó de nuevo a su patria en 1829 para visitar a sus parientes y, de paso, conocer un nuevo aparato muy parecido a la sierra de tipo *Circular-Fourniersäge*, que se utilizaba para cortar el marfil destinado a las teclas de piano. A comienzos de otoño visitó Weimar, donde se quedó ocho días. Durante ese tiempo tuvo ocasión de visitar a Goethe varias veces. En la entrada correspondiente al 12 de octubre de 1829, Goethe anota en su diario una

---

<sup>464</sup> WA, sección IV, vol. 38, p. 280.

<sup>465</sup> WA, sección III, vol. 9, p. 290.

visita de Stumpff. El fabricante hizo anunciar su llegada a la ciudad por medio de un regalo que envió a la casa de Frauenplan antes de la hora de comer. Por la tarde visitó en persona a Goethe:

12. [...] Herr Stumpff aus London sendet eine vorläufige Gabe, um sein Daseyn anzukündigen. Dr. Eckermann speiste mit mir. [...] Besuchte mich alsdann Herr Stumpff. Erzählte von einer Maschine Fournire zu schneiden, welche er in der Ruhl durch seine Verwandten errichtet, die er zu besuchen gehe, ingleichen von einer ähnlichen Maschine Elfenbein zu schneiden für die Pianoforte=Arbeiter.<sup>466</sup>

La última mención que Goethe hace del fabricante de arpas en sus diarios se encuentra en la entrada del día siguiente, 13 de octubre de 1829. El autor anota que Stumpff y él comieron juntos: “13. [...] Mittag speiste Herr Stumpff von London mit mir. Ich blieb Abends allein mit Wölfchen”<sup>467</sup>. El nombre de Stumpff ya no vuelve a aparecer en la obra no literaria de Goethe. ¿Qué temas de conversación habrían tratado el fabricante de arpas y el escritor? Dada la enorme afición del expatriado por la literatura y la lengua alemanas, con seguridad algunas de sus conversaciones habrían girado en torno a estos temas. Además es muy probable que Goethe estuviese ansioso por conocer todo tipo de noticias de Inglaterra y Londres. También sentía una gran curiosidad por los avances tecnológicos y las nuevas máquinas, tal como se puede entrever en la entrada de su diario correspondiente al 12 de octubre de 1829. ¿Podría haberse interesado por los productos de la fábrica de su compatriota en Londres? Es muy difícil contestar a estas preguntas, pues Goethe no aporta ninguna información al respecto.

Ha llegado hasta hoy, sin embargo, un interesante documento que ayuda a hacerse una idea de los temas tratados en las conversaciones entre Goethe y Stumpff. El propio Johann Andreas dejó un testimonio sobre la segunda visita que hizo a Goethe en Weimar que parece basarse mayormente en la biografía de Storch. Se encuentra recogido en los *Goethes Gespräche* que editó Woldemar Freiherr von Biedermann (1817-1903) entre 1889 y 1896. El autor colocó esta conversación al final del apartado correspondiente a octubre de 1827. Los testimonios de conversaciones con Goethe son, aun de primera mano, documentos que no se deben tomar al pie de la letra. Ello se justifica con dos razones: la primera es la enorme distancia temporal que normalmente existe entre la conversación y el momento en el que ésta se transcribe. Eso hace que la

---

<sup>466</sup> WA, sección III, vol. 12, pp. 138-139.

<sup>467</sup> *Op. cit.*, p. 139.

redacción se base en recuerdos y pierda objetividad. En segundo lugar, se puede apreciar en muchas de estas conversaciones intentos de embellecimiento que llevan al lector crítico a dudar de su veracidad. Ése parece ser el caso de la conversación con Goethe que transcribe Stumpff: von Biedermann la sitúa en octubre de 1827, pero el autor jamás menciona una visita del fabricante en octubre de ese año. Esto hace sospechar que se trate en realidad de la de 1829, tal como está documentado en los diarios de Goethe. Posiblemente la distancia temporal entre la visita y la redacción del texto sea la causante del error en la edición de Biedermann:

Als ich Goethe im October des Jahres 1827 einen zweiten Besuch abzustatten die Ehre hatte, so empfing er mich als einen Freund und sagte mir, daß es ihm sehr angenehm sein würde, wenn ich ihn jeden Abend besuchen wolle, so lange ich in Weimar verharren würde. Dies war mir sehr erwünscht; ich mußte ihm viel von London, besonders von den dort lebenden Künstlern, Bildhauern und Malern erzählen und die Namen der vorzüglichsten nennen, welche er sich notirte. Unter anderem fragte mich Goethe: "Womit beschäftigen Sie sich denn in Ihren Erholungsstunden in London?" Über diese Frage war ich etwas verlegen, doch ich antwortete rasch: Dann reite ich mein Steckenpferd. Goethe schien verwundert über meine Antwort und fragte: "Darf man wohl wissen, was das Ihrige ist?" Ich bat um die Erlaubniß bemerken zu dürfen, daß man in keinem Lande der Welt mehr darauf bedacht sei mit Maschinen zu arbeiten, als in England, und daß diejenigen, die sich solche anschaffen und im Gange erhalten könnten, sich große Reichthümer erwerben könnten; ich habe mir deshalb, da Tausende darauf bedacht sind, auf diese Art ihr Glück zu machen, und da ich deshalb fast nichts als Maschinen vor Augen sehe, vor kurzem die Dampfmaschine zum Gegenstand eines Gedichts "Der Kampf der Elemente" gemacht. Goethe schien erstaunt zu sein und wünschte diesen poetischen Versuch zu sehen. Ich überreichte denselben am folgenden Tage.<sup>468</sup>

A lo largo de esta conversación se aprecia claramente cierto grado de embellecimiento de la realidad. Según Stumpff, Goethe se interesó hasta por las actividades que realizaba en su tiempo libre y le animó a continuar con sus producciones literarias, atribuyéndole un talento que todavía estaba por descubrir. Es muy probable que este fenómeno, por otra parte bastante frecuente en aquellos que transcribían las conversaciones con Goethe, se debiera a la distancia temporal entre los hechos y la transcripción, más que a la vanidad. Sea como fuere, esta conversación

---

<sup>468</sup> von Biedermann (1889-1896), vol. 6, pp. 254-255. La biografía de Storch recoge estos hechos y añade otros según testimonios de Stumpff: "Kaum war ich am folgenden Tage bei ihm angetreten, als er mich auch fragte: ob ich mein Gedicht mitgebracht habe? [...]. 'Die Dampfmaschine als Gedicht!' rief Goethe höchlichst verwundert. 'Nun, das ist sehr originell. Aber ich bitte Sie: lesen Sie mir das Gedicht vor; ich bin jetzt um so neugieriger darauf'. Storch, Ludwig: "J. A. Stumpff. Ein hochherziger Mann aus dem Volke (Schluß)". En: *Die Gartenlaube* (34) 1857, pp. 468-470, aquí p. 468.

entre Stumpff y Goethe no carece de interés. Muy al contrario, puede proporcionar información nueva siempre que se la trate con el distanciamiento adecuado. En esta segunda parte de la conversación, Stumpff habla de su propia producción literaria y de la impresión que causó en Goethe:

Goethe ersuchte mich, das Gedicht selbst zu lesen; er stand neben mir ganz aufrecht, mit voller Aufmerksamkeit zuhorchend, ich las daher ohne Furcht und hob die kräftigsten Stellen hervor, Goethe klopfte mich mehrere Male auf den Arm und sagte: "Gut, gut! Das ist brav! Haben Sie die Güte mir das Gedicht zu lassen;" und fügte hinzu: "Haben Sie mehr solche Verse geschrieben?" O ja, Excellenz! - antwortete ich - aber ich habe sie niemandem gezeigt aus Furcht, man möchte darüber spötteln. "Nein, mein Freund!" sagte Goethe; "schicken Sie mir Ihre Versuche zu; es liegt ein unbebautes Feld in Ihrer Brust, und es ist Pflicht, solches zu bebauen.- Da ich Sie, mein werther Landsmann, in den Zirkel meiner Freunde aufgenommen, so werde ich Ihnen einen Maler auf den Hals schicken und Ihr Bild meinem Stammbuch einverleiben, welches aus den Portraits meiner Freunde zusammengesetzt ist, die ich nicht selten mustere, um so im Geiste alle, die mir auf Erden schätzbar waren, die Dahingeschiedenen und die durch große Entfernungen Getrennten, zu sehen."<sup>469</sup>

De todos estos testimonios cabe concluir que Goethe sentía aprecio por el fabricante de arpas. Como se puede observar de la conversación anterior, Stumpff también tenía inclinaciones literarias y llegó incluso a publicar el poema *Der Kampf der Elemente* en el número 5 de la revista *Chaos* (1831). Al parecer el propio Goethe hizo algunos cambios en los versos 4, 10, 19, 20 y 27. Debido a la extensión del poema, aquí se transcribirán solamente los 29 primeros versos y la conclusión del texto:

"Gott sah, war er gemacht, und siehe, das war gut."  
So schrieb ein Mann von grossem Geist und Muth.  
Doch diese Lehre will der Welt nicht mehr behagen,  
Der Zweifler macht bedenklich bittre Fragen;  
Er ruft: Man spende nur, nur einen flücht'gen Blick  
In's Lebens-Spiel, was blickt man? Menschenglück?  
Nein, Noth und Tod und Elend sieht man hausen,

---

<sup>469</sup> von Biedermann (1889-1896), vol. 6, pp. 254-255. Storch menciona el siguiente comentario de Goethe, siempre según la versión de Stumpff: "Goethe lachte wirklich recht herzlich, indem er mit wahrhaft bezaubernder Freundlichkeit sprach: 'Nun, was die Art und Weise Ihrer poetischen Production betrifft, so sind Sie wahrlich der originellste Dichter, der mir vorgekommen. Befreien Sie nun aber diese armen gefangenen Vögel aus ihren hölzernen Käfigen und schicken Sie sie mir in Papier gepackt zu. Es liegt ein unbebautes Feld in Ihrer Brust, und es ist Pflicht, es zu cultiviren". Storch, Ludwig: "J. A. Stumpff. Ein hochherziger Mann aus dem Volke (Schluß)". En: *Die Gartenlaube* (34) 1857, pp. 468-470, aquí p. 468.

Die Elemente stets im Wechselkampfe brausen,  
Der Leidenschaften Sturm, die ewig Feindschaft brüten:  
So murt gar mancher trüb, raubt sich des Lebens Frieden!  
Warum denn wurden wir so um und um umgeben  
Vom rohen Stoff und Kräften aller Art?  
Was will in unsrer Brust das stete Streben,  
Das sich mit ewig reger Neugier paart?  
Gestalten soll der Herr der Erden!  
Harrt hier nicht alles auf des Bildners Hand?  
Ein Schöpfer soll der Mensch, wie Gott, wohlthätig werden,  
D'rum gab Er ihm Stoff, Kräfte und Verstand.  
So jener Mann, dem manches Werk gelungen  
Und dessen Geist nach Wahrheits-Licht gerungen,  
Geprüft des Feuers und des Wassers Macht,  
Kurz, der zuerst das Werk erdacht:  
Wie durch der Elemente Kampf,  
Des Feuers Wuth, des Wassers Dampf,  
Der Mensch Gewinn und nicht Verderben fand.  
Die Wuth des Feuers, des Wassers Macht  
Hat er in seine Gewalt gebracht,  
Er trennt durch eine dünne Wand  
Die Feinde, die von Wuth entbrannt. [...]

Wie Mancher tadelt nicht den Wunderlauf der Dinge,  
Und ungeprüft, schilt, was er nicht versteht;  
Der Forscher sieht entzückt, wie in der Wesen Ringe  
Sich Theil und Ganzes stets im schönsten Bunde dreht.<sup>470</sup>

Willetts (1977) señala la existencia de una última carta, reproducida por Storch, que Stumpff envió a Goethe con fecha de 16 de febrero de 1832. No obstante, ésta nunca llegó a manos del autor, ya que falleció antes de recibirla. En ella Stumpff accedía al ruego que le hizo el escritor de relatarle sus “años de peregrinación” cuando dejó Ruhla siendo un muchacho:

Storch prints one of Stumpff's last letters to Goethe, dating it 16 February 1832. From a shorter draft in the new collection, dated March 5, and draft letters from Stumpff to other Weimar friends it now seems that this letter was never sent, as Stumpff was waiting for a suitable messenger to Germany when news arrived on Goethe's death on March 22. The letter is of some importance for our knowledge of Stumpff's life as at Goethe's request he gives an account of his “Wanderjahre” after he left Ruhla while still a boy, driven by an irresistible urge to better himself (Storch mentions an unhappy love affair as the main cause).<sup>471</sup>

---

<sup>470</sup> Stumpff, Johann Andreas: “Der Kampf der Elemente”. En: Otilie von Goethe (ed.): *Chaos* (5) 1831. Berna, Lang & Cie. 1968 (facsimil), p. 20.

<sup>471</sup> Willetts, Pamela J.: “Johann Andreas Stumpff, 1769-1846”. En: *The Musical Times*, vol. 118, nº 1607, enero 1977, pp. 29-32., aquí p. 29.

### 3.1.5. PRESENCIA DEL ARPA EN LA OBRA LITERARIA DE GOETHE

Como ya se ha expuesto anteriormente, Goethe estaba muy familiarizado con el arpa: no sólo a través de sus múltiples lecturas, sino también a través de sus experiencias personales en viajes, conciertos y veladas musicales. No es de extrañar, por tanto, que este instrumento aparezca esporádicamente en su obra literaria. En este apartado, dividido en tres secciones que se corresponden con los géneros literarios tradicionales, se expondrá la presencia del arpa en la obra literaria del autor y se ofrecerán también sus correspondientes interpretaciones.

#### 3.1.5.1. DRAMA

El arpa aparece solamente una vez en la obra dramática de Goethe, concretamente en *Iphigenie auf Tauris* (1786), pieza que se estrenó en Weimar el 6 de abril de 1779. *Iphigenie* sufrió diversas modificaciones: la primera versión en prosa data de 1786, pero posteriormente fue reelaborada por el autor. El término *Harfe* se encuentra ya en la versión de 1786. Dentro de la primera escena del segundo acto, durante una conversación entre Orestes y Pylades, éste replica a su interlocutor de la siguiente manera:

Es klingt so schön, was unsere Väter taten, wenn es im stillen  
Abendschatten der Jüngling mit dem Ton der goldnen Harfe  
schlürft, und was wir tun, ist, wie es ihnen war, voll Müh' und  
eitel Stückwerk.<sup>472</sup>

Goethe elaboró una segunda versión en 1780, esta vez en versos blancos. Finalmente, estimulado por el ensayo de Karl Philipp Moritz (1757-1793) *Versuch einer deutschen Prosodie* (1786), elaboró una tercera en yambos. Esta versión definitiva fue publicada en 1787 por la editorial Göschen de Leipzig, estrenándose el 7 de enero de 1800 en Viena. Aquí el arpa sigue apareciendo en la primera escena

---

<sup>472</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 5, p. 164.

del segundo acto, cuando Pylades responde a Orestes de la siguiente manera:

PYLADES. Unendlich ist das Werk, das zu vollführen  
Die Seele dringt. Wir möchten jede Tat  
So groß gleich tun als wie sie wächst und wird,  
Wenn Jahre lang durch Länder und Geschlechter  
Der Mund der Dichter sie vermehrend wälzt.  
Es klingt so schön, was unsre Väter taten,  
Wenn es in stillen Abendschatten ruhend  
Der Jüngling mit dem Ton der Harfe schlürft;  
Und was wir tun ist, wie es ihnen war,  
Voll Müh und eitel Stückwerk!  
So laufen wir nach dem was vor uns flieht,  
Und achten nicht des Weges, den wir treten,  
Und sehen neben uns der Ahnherrn Tritte  
Und ihres Erlebens Spuren kaum.<sup>473</sup>

En este pasaje la presencia del arpa está directamente entroncada con la tradición literaria del Renacimiento y Barroco por asociación con la antigua cítara, instrumento cordófono que era muy común en la antigua Grecia. Precisamente es en el mundo mitológico heleno donde tiene lugar la acción de *Iphigenie auf Tauris*. Una vez más el arpa está presente como instrumento acompañante de cantos épicos, funerarios y de alabanza: “Es klingt so schön, was unsre Väter taten, / Wenn es, in stillen Abendschatten ruhend, / Der Jüngling mit dem Ton der Harfe schlürft”. En este caso el arpa está exenta de connotaciones religiosas cristianas porque la acción de la obra se desarrolla en la Grecia mitológica. La presencia de este motivo se corresponde perfectamente con el espíritu clásico de *Iphigenie auf Tauris*, una de las cumbres literarias del Clasicismo de Weimar. En este sentido debe entenderse también la función del arpa en la versión en prosa de *Iphigenie auf Tauris* de 1786.

El *Goethe-Wörterbuch* (1978ss.) incluye además otra mención al arpa en esta obra que no aparece en la versión definitiva. Se trata de una línea de la intervención de Thoas que Goethe suprimió posteriormente:

THOAS. Wie ist die sanfte heilige Harfe ungestimmt!

---

<sup>473</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 5, p. 574.



Die heil'ge Lippe tönt ein wildes Lied.  
IPHIGENIE. Nicht Priesterin! nur Agamemnons Tochter.<sup>474</sup>

Tras la supresión de la primera línea en la intervención de Thoas, este fragmento se encuentra en la tercera escena del quinto acto de la versión de 1786. No se ha podido averiguar el presente trabajo si el texto pertenecía a la primera versión o a la de 1780. Es difícil aventurar una hipótesis sobre el porqué de esta exclusión: tal vez Goethe quiso evitar una repetición del adjetivo calificativo “heilige”, o quizás no le gustó la imagen del arpa sagrada (“heilige Harfe”) porque suscitaba asociaciones con la tradición bíblica, algo que no se adecua a esta obra. Una tercera posibilidad estaría planteada por las posibles dificultades métricas durante la reelaboración del texto en las versiones posteriores. En el *Goethe-Wörterbuch* (1978ss.), la intervención de Thoas se interpreta como “Übertragung auf eine innere Haltung und seelische Stimmung”.<sup>475</sup>

### 3.1.5.2. LÍRICA

El vocablo *Harfe* no se encuentra en la obra lírica de Goethe, pero el arpa sí está implícita en el verbo *harfeniren* o *harfenieren*. Esta última grafía está recogida en el *Deutsches Wörterbuch*<sup>476</sup> de Jacob y Wilhelm Grimm con el significado “verb. harfe spielen”, monumental obra que ha sufrido diversas ampliaciones con el paso del tiempo. Para el presente trabajo nos hemos basado en la revisión de 1971<sup>477</sup>. El verbo *harfeniren* está presente una sola vez en toda la obra del autor; precisamente este ejemplo es el único utilizado por los hermanos Grimm para ilustrar el significado del verbo, lo que hace pensar que fuera inventado por el propio Goethe. Schaaffs (1912)

---

<sup>474</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *et al.* (1978ss.), vol. 4, p. 707.

<sup>475</sup> *Ibid.*

<sup>476</sup> Véase “Harfenieren”. En: Grimm, Jacob y Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag 1984, vol. 10, col. 477.

<sup>477</sup> La universidad de Tréveris ha puesto en marcha la versión digital del *Deutsches Wörterbuch*, a la que se puede acceder por medio de la siguiente URL: <http://www.dwb.uni-trier.de> (01-04-2012).

baraja además la hipótesis de que el autor tomara como modelo el verbo *lautenieren* ("tocar el laúd")<sup>478</sup>.

La obra *Weissagungen des Bakis* fue escrita entre 1798 y 1800, y se publicó ese mismo año; años más tarde se incluyó en *Gedichte (Ausgabe letzter Hand 1827)*. Bakis (s. VII-VI a. C.) fue un legendario profeta y vidente de la antigua Beocia de quien se decía que las ninfas le habían otorgado el don de la profecía. Las *Weissagungen* son treinta y dos poemas a los que Goethe cargó de ironía para tratar aspectos sociales, artísticos y políticos de su tiempo. Esta obra ha sido objeto de muy variadas interpretaciones. El verbo *harfeniren* aparece en el poema aforístico número once:

Ja, vom Jupiter rollt ihr, mächtig strömende Fluten,  
Über Ufer und Damm, Felder und Gärten mit fort.  
Einen seh' ich! Er sitzt und harfeniert der Verwüstung;  
Aber der reißende Strom nimmt auch die Lieder hinweg.<sup>479</sup>

Baumgart (1886) defiende que el poema número once hace referencia a la poesía política de Klopstock:

Das Auge des Sehers heftet sich auf "einen", der das Schauspiel der ungeheuren Umwälzung als einen Gegenstand für seine Leier betrachtet, am Rande der dahinrollenden Fluten "sitzt er und harfeniert der Verwüstung.". Was kann deutlicher sein, als dass Goethe hier auf die Dichter, oder vielleicht auch geradezu auf den Dichter hinzielt, die dem Tagesimpuls folgend, den man auch für ihn zum Gesetz machen wollte, ihre Lieder zum Echo des wechselnden, erbitterten Kampfes der Gewalten und Meinungen werden liessen, jetzt das begeisterte Lob der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sangen und nun wieder über den wahnsinnigen Missbrauch dieser heiligen Losungsworte ihren Fluch ausriefen. Es wäre vor allem an Klopstock zu denken, dessen Dichtung damals gänzlich der republikanischen Bewegung und ihrem Fortgange geweiht war. Goethes Prophezeiung hat sich bewährt: "der reissende Strom hat auch

---

<sup>478</sup> "Goethe bildet das Verbum *harfeniren*, das im Grimm'schen Wörterbuch nur mit dieser einzigen Stelle belegt ist, offenbar nach Vorbild des bei Musäus öfters – z. B. 3, 65. 153 – erscheinenden *lautenieren*". Schaaffs, Georg: *Goethes Schatzgräber und die Weissagungen des Bakis*. Leipzig, Weigel 1912, p. 59.

<sup>479</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 2, p. 232.

die Lieder hinweggenommen.“ An dem “einen” hat er das Urteil über alle politische Tendenzpoesie gesprochen.<sup>480</sup>

Una de las interpretaciones más conocidas es Morris (1897/1898)<sup>481</sup>, quien recogió las lecturas que hizo Goethe en 1797, así como sus ocupaciones en ese mismo año, para obtener indicios que le permitieran resolver las ambigüedades textuales de las *Weissagungen*. Morris (1898) se apoya en este trabajo para ofrecer su interpretación del texto, e incluye muestras de la poesía política de Klopstock en la que se refleja su entusiasmo por la Revolución Francesa<sup>482</sup>. Efectivamente, Klopstock publicó sus odas (*Oden*) en 1798, constituyendo las dos primeras partes de sus obras completas. Ya había publicado algunas odas en 1788, provocando gran revuelo en los territorios de habla alemana. Sirvan como ejemplos *États généraux* y *Die zweite Hölle*<sup>483</sup>. Goethe expresó en varias ocasiones su admiración por la obra de Klopstock, a quien reconocía como una personalidad literaria de gran relevancia. En el libro décimo de la segunda parte de *Dichtung und Wahrheit*, el autor afirma:

Nun sollte aber die Zeit kommen, wo das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde. Alles traf in *Klopstock* zusammen, um eine solche Epoche zu begründen.<sup>484</sup>

Ambos autores intercambiaron correspondencia y llegaron a conocerse personalmente a finales de septiembre de 1774. Goethe conocía por tanto la obra de Klopstock, pero no compartía su entusiasmo por la Revolución Francesa. Muchos años más tarde

---

<sup>480</sup> Baumgart, Hermann: *Goethes Weissagungen des Bakis und die Novelle, zwei symbolische Bekenntnisse des Dichters*. Halle (Saale), Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1886, p. 30.

<sup>481</sup> Morris, Max: *Goethe-Studien. Band I*. Berlín, Skopnik 1897; Morris, Max: *Goethe-Studien. Band II*. Berlín, Skopnik 1898.

<sup>482</sup> “1798 gab Klopstock seine Oden als die ersten zwei Theile seiner gesammelten Werke heraus. Die neue Ausgabe enthielt die zahlreichen Oden, mit denen Klopstock seit 1788 die grosse Bewegung begleitet hatte. Anfangs harfeniert er in Freudentönen“. *Op. cit.*, 199-200.

<sup>483</sup> Beutin *et al.* (1991) incluyen algunos ejemplos más de poesía política en Klopstock y los califica de “importantes versos críticos de gran actualidad [...] en la que muy hábilmente se unen encanto estético y compromiso crítico con la época”. Beutin, Wolfgang *et al.*: *Historia de la literatura alemana*. Madrid, Cátedra 1991, p. 207.

<sup>484</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 14, p. 433-434.

justificaría ante Eckermann dicha opinión personal; éste la reflejó en *Gespräche mit Goethe*, datándola el 4 de enero de 1824:

Es ist wahr, ich konnte kein Freund der französischen Revolution sein, denn ihre Greuel standen mir zu nahe und empörten mich täglich und stündlich, während ihre wohltätigen Folgen damals noch nicht zu ersehen waren. Auch konnte ich nicht gleichgültig dabei sein, daß man in Deutschland *künstlicher Weise* ähnliche Szenen herbeizuführen trachtete, die in Frankreich Folge einer großen Nothwendigkeit waren. [...] Wenn das Bestehende alles vortrefflich, gut und gerecht wäre, so hätte ich gar nichts dawider. Da aber neben vielem Guten zugleich viel Schlechtes, Ungerechtes und Unvollkommenes besteht, so heißt ein Freund des Bestehenden oft nicht viel weniger als ein Freund des Veralteten und Schlechten.<sup>485</sup>

Según Baumgart (1886) y Morris (1898), en la *Weissagung* once Goethe critica la inclinación política de Klopstock y advierte sobre las consecuencias nefastas que los ideales revolucionarios sin control pueden acarrear: “Aber der reißende Strom nimmt auch die Lieder hinweg”. El *Goethe-Wörterbuch* ofrece asimismo una interpretación similar “auf die affirmative Revolutionsdichtung Klopstocks”<sup>486</sup>. Cansinos Assens (2003), sin embargo, sugiere una interpretación personal más abierta: “Bajo ese símbolo del poeta que pulsa el arpa [...] debe entenderse a Klopstock, aunque también pudiera Goethe haberse representado en esa imagen a sí mismo o a la poesía en general”<sup>487</sup>.

A pesar de las distintas interpretaciones que suscita este texto, y que según algunos autores constituyen uno de los alicientes de esta obra, si se sustituye *harfenieren* por *Harfe spielen* resulta que en este texto el arpa funciona como una metonimia de la poesía del tipo “la parte por el todo” o sinécdoque. Si se sigue la terminología de Le Guern (1976) el arpa funcionaría como “sinécdoque de la parte”<sup>488</sup>, según Estébanez Calderón (2002) se trataría de una sinécdoque “la

---

<sup>485</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 39, pp. 532-533.

<sup>486</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *et al.* (1978ss.), vol. 4, p. 707.

<sup>487</sup> Cansinos Assens, Rafael: *Johann W. Goethe. Obras completas*. Madrid, Santillana 2003, vol. 4, pp. 204-205. Edición tomada de Aguilar S. A. de Ediciones (1957).

<sup>488</sup> Véase *op. cit.*, 34-35.

parte por el todo”<sup>489</sup>. Este tipo de metonimias o sinécdoques con instrumentos musicales de cuerda pulsada era bastante frecuente en la literatura del Renacimiento, Barroco e Ilustración. Aunque el instrumento musical metonímico de la poesía por excelencia es la lira, pues de ella se servían los poetas griegos para acompañar el recitado o canto de sus obras líricas, el arpa a veces puede ejercer esta misma función debido a las similitudes organológicas y supuesto origen helénico que comparten ambos instrumentos.

### 3.1.5.3. PROSA

El arpa aparece con más frecuencia en la prosa de Goethe: la primera novela en la que está presente es *Die Leiden des jungen Werther*. Fue publicada por primera vez en 1774 (recibe el nombre de “versión A”). Ya aquí aparece el arpa como instrumento utilizado por los bardos para acompañar sus cantos. En el segundo libro, Werther lee a Lotte las traducciones que él ha realizado de algunos cantos osiánicos:

Ullin trat auf mit der Harfe und gab uns Alpins Gesang - Alpins Stimme war freundlich, Rynos Seele ein Feuerstrahl. Aber schon ruhten sie im engen Hause, und ihre Stimme war verhallet in Selma - Einst kehrte Ullin von der Jagd zurück, eh noch die Helden fielen, er hörte ihren Wettegesang auf dem Hügel, ihr Lied war sanft, aber traurig, sie klagten Morars Fall, des ersten der Helden. Seine Seele war wie Fingals Seele, sein Schwerdt wie das Schwerdt Oskars - Aber er fiel, und sein Vater jammerte, und seiner Schwester Augen waren voll Thränen, Minonas Augen waren voll Thränen, der Schwester des herrlichen Morars. Sie trat zurück vor Ullins Gesang, wie der Mond in Westen, der den Sturmregen voraussieht und sein schönes Haupt in eine Wolke verbirgt. - Ich schlug die Harfe mit Ullin zum Gesange des Jammers.<sup>490</sup>

La versión definitiva de *Die Leiden des jungen Werther* salió a la luz en 1787 (versión B). El arpa aparece aquí sin cambios significativos:

---

<sup>489</sup> *Op. cit.*, 996.

<sup>490</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 8, p. 236.

Ullin trat auf mit der Harfe und gab uns Alpíns Gesang - Alpíns Stimme war freundlich, Rynos Seele ein Feuerstrahl. Aber schon ruhten sie im engen Hause und ihre Stimme war verhallet in Selma. Einst kehrte Ullin zurück von der Jagd, ehe die Helden noch fielen. Er hörte ihren Wettegesang auf dem Hügel. Ihr Lied ist sanft, aber traurig. Sie klagten Morars Fall, des ersten der Helden. Seine Seele war wie Fingals Seele, sein Schwerdt wie das Schwerdt Oskars - Aber er fiel, und sein Vater jammerte, und seiner Schwester Augen waren voll Thränen, Minonas Augen waren voll Thränen, der Schwester des herrlichen Morars. Sie trat zurück vor Ullíns Gesang, wie der Mond in Westen, der den Sturmregen voraus sieht und sein schönes Haupt in eine Wolke verbirgt - Ich schlug die Harfe mit Ullin zum Gesange des Jammers.<sup>491</sup>

Goethe ya había trabajado con este texto algunos años antes: en otoño de 1771 tradujo en Estrasburgo algunos cantos atribuidos a Ossian y se los envió a Friederike Brion (1752-1813). En octubre de ese año mandó a Herder algunas de sus traducciones. En la carta WA 2/81, fechada en Frankfurt en octubre de 1771 y dirigida a Herder, incluyó unas cuantas junto con una serie de fervorosas afirmaciones sobre la poesía de Macpherson:

Diese Stellen sind alle aus dem siebenten Buch. Wenn Sie schon einen Ossian haben, so brauch't' ich das nicht dazu zu fügen. sie werden sehen, ob Sie mit mir einig sein können, wann ich sage, die Relicks und Ossians Schottisches machen ganz verschiedene Würckung auf Ohr und Seele. Der ungebildete Ausdruck, die wilde Ungleichheit des Sylbenmaßes (von dem ich freilich nicht mehr sagen kann, als daß es ungleich ist), das nachklingende Pleonastische, das zwar Macpherson manchmal übersetzt (sons of song, of foamy streams), im Original hängt aber fast am jeder Zeile (nan speur, na h'oicha, nach beo, nan teud, nan nial) gibt dem Sylbenmaß einen eignen Fall, und dem Bild eine nachdrückliche Bestimmung; das alles zusammen rückt so weit von dem Englischen Balladenrhythmus, von ihrer Eleganz [...] das Sie alles besser finden werden, als ichs sagen kann.<sup>492</sup>

El texto que aparece en *Die Leiden des jungen Werther* (1787) sufrió algunos retoques, es más libre y tiene un ritmo diferente. Aquí Ossian evoca una fiesta en el palacio de Fingal, su padre. En el transcurso de la misma, varios bardos (Minona, Ullin y Armin) recitan

---

<sup>491</sup> *Íd.*, vol. 8, p. 237.

<sup>492</sup> WA, sección IV, vol. 2, pp. 3-4.

algunos poemas<sup>493</sup>. Goethe no fue ajeno al *boom* que supuso la literatura bárdica en el ámbito de expresión en lengua alemana. Aunque su entusiasmo por lo osiánico fue pasajero, dejó huellas indelebles en su obra literaria. Un ejemplo es la inclusión de este texto en *Werther*.

¿Qué función tiene el arpa en la traducción realizada por Goethe? El *Wörterbuch zu Goethes Werther* se limita a definir *Harfe* como “das Musikinstrument der Barden”<sup>494</sup>. Algo más aporta el *Goethe-Wörterbuch*: “typisches Instrument eines Sängers, Rhapsoden od[er] Barden, zur Begleitung von epischen Gesängen od[er] Preis-, Lobliedern”<sup>495</sup>. Una vez más, el arpa acompaña cantos épicos o de alabanza: en este caso se trata del lamento por la muerte de un héroe. Como instrumento bárdico, en la literatura y artes plásticas de la época estaba asociada de manera especial a Ossian, quien a menudo es representado en la pintura con un arpa de tipo celta, bastante más pequeña que las actuales arpas de concierto. Ehrmann (1892) explica la importancia del arpa en la poesía bárdica del siglo XVIII: “Das Lied war dem Barden alles, die Harfe war dabei mitthätig, sie half dem Sänger zu seinen hohen Zielen”<sup>496</sup>. Aclara, sin embargo, el papel principal del canto del bardo, para el cual el arpa es sólo un instrumento de acompañamiento. Por tanto, en las versiones A y B de *Die Leiden des jungen Werther* el arpa muestra el significado típico de la literatura bárdica del *Sturm und Drang*, es decir, funciona como instrumento que acompaña cantos entonados por bardos. Ehrmann (1982) añade:

Zur Verstärkung und Begleitung des os magna sonaturum des Sängers war die Harfe hinzugetreten, dann aber als selbständige Tonquelle neben dem Barden gestanden. Doch war sie, als Mittel zum Zweck, immer noch in zweiter Reihe. Zweck aber, nächstes Ziel der ganzen Bardenthätigkeit ist das Lied; nächst seiner

---

<sup>493</sup> “Minona, la hija de Tormán, canta la elegía de Colma a su amado Salgar y su hermano, que se dieron recíprocamente la muerte en singular combate. Ullín canta la elegía de los bardos Ryno y Alpín sobre la muerte de Morar, el hermano de Minona. Armin refiere la suerte de sus hijos Arindal y Daura”. Cansinos Assens (2003), vol. 2, p. 474.

<sup>494</sup> Merkner, Erna et al.: *Wörterbuch zu Goethes Werther*. Berlín, Akademie-Verlag 1966, p. 204.

<sup>495</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften et al. (1978ss.), vol. 4, p. 707.

<sup>496</sup> Ehrmann, Eugen: *Die bardische Lyrik im achtzehnten Jahrhundert*. Halle (Saale), Niemeyer 1892, p. 30.

eignen werten Person schliessen sich um dieses alle Gedanken und Vorstellungen des Dichters zusammen.<sup>497</sup>

Es muy interesante el contraste entre el arpa del bardo Ossian (mencionada en labios de Werther) y el piano de Lotte. Para Werther la música tiene un fuerte componente emocional y espiritual, mientras que para Lotte constituye sólo un entretenimiento de buen tono y en el peor de los casos un subterfugio cuando no se encuentra cómoda a solas con Werther:

Für Werther verbindet sich – ganz im Sinne der Empfindsamkeit – musikalisches Erleben mit spontanen Gefühlsentladungen; Musik ist für ihn ein Auslöser emotionaler Emphase oder tiefer Depression. [...] Für Lotte dagegen ist das Klavierspiel ein Instrument der Distanzierung, eine Abwehr gegen Werthers emotionale Ausbrüche, ein Mittel zur Wahrung von Anstand und Konvention.<sup>498</sup>

*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) es una obra inspirada por un fenómeno social concreto: tras el inicio de la Revolución Francesa, muchos alemanes cruzaron el Rhin huyendo de la situación política que estaban padeciendo en Francia. A raíz de esto, Goethe elaboró una obra en prosa que consta de una introducción, cinco historias y un cuento titulado *Das Märchen*, publicado en octubre de 1795 en el décimo número de la revista *Die Horen*. *Das Märchen* se diferencia claramente de las cinco historias anteriores, pues todas ellas son comedidas, verosímiles y con una pequeña moraleja. *Das Märchen*, por el contrario, fue concebido con un sentido político. En la carta FA 31/122, dirigida a Schiller y fechada en Weimar el 26 de septiembre de 1795, Goethe escribe acerca de este cuento, y, al mismo tiempo, de la inestable situación política en los territorios alemanes:

Selig sind die da Märchen schreiben, denn Märchen sind a l'ordre du jour. Der Landgraf von Darmstadt ist mit 200 Pferden in Eisenach angelangt und die dortigen Emigrierten drohen sich auf uns zu repliiren, der Churfürst von Aschaffenburg wird in Erfurt erwartet.

---

<sup>497</sup> *Op. cit.*, 31-32.

<sup>498</sup> Kienzle, Ulrike: "Orpheus und Dämon. Musikalische Motive in Goethes Dichtungen". En: Andreas Ballstaedt *et al.* (eds.): *Musik in Goethes Werk - Goethes Werk in der Musik*. Schliengen, Argus 2003, pp. 75-88, aquí p. 80.



Ach! warum steht der Tempel nicht am Flusse!  
Ach! warum ist die Brücke nicht gebaut!  
Ich wünsche indeßen, weil wir doch immer Menschen und  
Autoren bleiben, daß Ihnen meine Production nicht mißfallen  
möge, wie ernsthaft jede Kleinigkeit wird sobald man sie  
kunstmäßig behandelt hab ich auch diesmal wieder erfahren.<sup>499</sup>

Más tarde Goethe cambió de opinión, y al final de la quinta historia puso en boca del viejo narrador la naturaleza fantástica de este cuento:

Sie [die Einbildungskraft] macht keine Pläne, nimmt sich keinen Weg vor, sondern sie wird von ihren eigenen Flügeln getragen und geführt, und indem sie sich hin und her schwingt, bezeichnet sie die wunderlichsten Bahnen, die sich in ihrer Richtung stets verändern und wenden. Lassen Sie auf meinem gewöhnlichen Spaziergange erst die sonderbaren Bilder wieder in meiner Seele lebendig werden, die mich in frühen Jahren oft unterhielten. Diesen Abend verspreche ich Ihnen ein Märchen, durch das Sie an nichts und an alles erinnert werden sollen.<sup>500</sup>

Cansinos Assens (2003) define este cuento como

Hay que tomarla [esta fábula goethiana] como lo que es, como un juego de imágenes que a partir de una impresión inicial vanse enredando y entretejiendo en un a modo de argumento, mediante el espontáneo mecanismo psíquico de las sugerencias, analogías y antítesis que de por sí acuden al campo de la imaginación, puesta en blanco como los ojos.<sup>501</sup>

Este pequeño relato ejerció una gran influencia en el cuento literario romántico. El arpa cobra en él una novedosa función dentro del citado subgénero literario como atributo de hadas, ondinas y espíritus. No se debe confundir este hecho con la función y significado del arpa dentro del *Volksmärchen*, es decir, del cuento popular tradicional transmitido oralmente de generación en generación. En dicho género el arpa está ligada de manera especial a la revelación de un asesinato (por ejemplo en *Ballade von der*

---

<sup>499</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 31, p. 114. Según la edición de Weimar: WA 10/3205.

<sup>500</sup> *Op. cit.*, vol. 9, p. 1081.

<sup>501</sup> Cansinos Assens (2003), vol. 2, p. 656.

*sprechenden Harfe*, procedente de Escandinavia)<sup>502</sup>, y también suele aparecer como instrumento mágico que tañe un héroe<sup>503</sup>.

Al comienzo de *Das Märchen*, el protagonista se encuentra con una anciana. Ambos deciden buscar a Lilie, una criatura mágica parecida a un hada. Cuando la encuentran, ella está tocando un arpa, cuya música tiene un suave efecto que se refleja en la naturaleza (agua, árboles y hierba) que la rodea:

Das Weib mit dem verwandelten Hunde im Korbe nahte sich  
zuerst dem Garten und suchte ihre Gönnerin auf, die leicht zu  
finden war, weil sie eben zur Harfe sang; die lieblichen Töne  
zeigten sich erst als Ringe auf der Oberfläche des stillen Sees,  
dann wie ein leichter Hauch setzten sie Gras und Büsche in  
Bewegung.<sup>504</sup>

Es posible que este efecto del sonido del arpa sea una referencia indirecta al mito de Orfeo, quien amansaba a las fieras y a la naturaleza con su canto acompañado de su lira. Pero existiría la diferencia de que, mientras Orfeo aplacaba a los elementos, la música de Lilie los pone en suave movimiento. No es posible, por tanto, afirmar con total seguridad que Goethe hubiese tenido en cuenta dicho mito al redactar este pasaje, a pesar de conocerlo muy bien. Sí es evidente, no obstante, que la música del arpa es parte fundamental del encantamiento que Lilie ejerce sobre quienes la escuchan. El arpa como instrumento independiente cobra un gran protagonismo en este pasaje:

Auf einem eingeschlossenen grünen Platze in dem Schatten  
einer herrlichen Gruppe mannigfaltiger Bäume saß sie [Lilie] und

---

<sup>502</sup> "In England und Skandinavien [...] kennt man dort die 'Ballade von der sprechenden Harfe', die, was das Töten eines unschuldigen Menschen und die Entdeckung der Tat durch magische Musik anbelangt, unserem Märchentyp entspricht [...]. Das deutschsprachige Gegenstück zu dieser Ballade stellt das Gottscheer Lied von den 'Zwei Schwestern' dar. Hier ist es eine Geige, die beim Spielen die Untat verrät". Leidecker, Klaus: *Zauberklänge der Phantasie. Musikalische Motive und gesungene Verse im europäischen Märchengut*. Saarbrücken, 1983, p. 79. Para más información acerca de la presencia y significado de los instrumentos musicales en los cuentos populares véase Laade (1962) e *ídem* (1963).

<sup>503</sup> "Die Musik, die beim Spiel des Helden auf seinem Zauberinstrument 'erklingt' [...] hat eine entscheidende Handlungsfunktion: Den 'Sieg des Guten' zu ermöglichen". Leidecker (1983), 85.

<sup>504</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 9, p. 1095.

bezauberte beim ersten Anblick aufs neue die Augen, das Ohr und das Herz des Weibes das sich ihr mit Entzücken näherte und bei sich selbst schwur, die Schöne sei während ihrer Abwesenheit nur immer schöner geworden. Schon von weitem rief die gute Frau dem liebenswürdigsten Mädchen Gruß und Lob zu. Welch ein Glück Euch anzusehen, Welch einen Himmel verbreitet Eure Gegenwart um Euch her! Wie die Harfe so reizend in Eurem Schoße lehnt, wie Eure Arme sie so sanft umgeben, wie sie sich nach Eurer Brust zu sehnen scheint und wie sie unter der Berührung Eurer schlanken Finger so zärtlich klingt!<sup>505</sup>

Más adelante Lilie utiliza el arpa no solamente como instrumento solista, sino también como acompañamiento de su propia voz. El hechizante efecto que tiene su sonido sobre los oyentes es muy similar al caso anterior, cuando tañe solamente el arpa:

Entfernt vom süßen menschlichen Genusse,  
Bin ich doch mit dem Jammer nur vertraut.  
Ach! warum steht der Tempel nicht am Flusse,  
Ach! warum ist die Brücke nicht gebaut!

Ungeduldig hatte die gute Frau diesem Gesange zugehört, den die schöne Lilie mit den angenehmen Tönen ihrer Harfe begleitete und der jeden andern entzückt hätte.<sup>506</sup>

Nótese la presencia de dos versos que aparecían ya en la carta FA 9/122 o, dirigida a Schiller y fechada en Weimar el 26 de septiembre de 1795. De vuelta al texto literario, en la canción de Lilie aparecen elementos (el templo, el río...) que Cansinos Assens (2003) considera como símbolos propios de la masonería<sup>507</sup>. El arpa no parece formar parte de ellos, sino que más bien es un instrumento que refleja y a la vez expresa los estados anímicos de su dueña. Su sonido, por tanto, puede ser a veces desgarrador al acompañar el lamento de Lilie:

Mit einem stillen Blick nach dem Spiegel lockte sie bald schmelzende Töne aus den Saiten, bald schien ihr Schmerz zu

---

<sup>505</sup> *Id.*, vol. 9, pp. 1095-1096.

<sup>506</sup> *Id.*, vol. 9, p. 1098.

<sup>507</sup> "Vagamente, sin embargo, podemos adivinar que ahí se trata de una enseñanza esotérica sólo para iniciados, cosa que se trasluce en las reminiscencias masónicas del templo subterráneo, del barquero que debe pasar a los peregrinos a la otra orilla, donde radica el templo, y que también se infiere de las palabras sibilinas que el tío del farol cambia con los monarcas". Cansinos Assens (2003), vol. 2, p. 657.

steigen, und die Saiten antworteten gewaltsam ihrem Jammer; einigemal öffnete sie den Mund zu singen, aber die Stimme versagte ihr, doch bald löste sich ihr Schmerz in Tränen auf, zwei Mädchen faßten sie hülfreich in die Arme, die Harfe sank aus ihrem Schoß, kaum ergriff noch die schnelle Dienerin das Instrument und trug es beiseite.<sup>508</sup>

Lilie se distingue por su belleza y dulzura. El arpa es aquí el instrumento de una criatura mágica que muestra connotaciones positiva. El *Goethe-Wörterbuch* considera que este instrumento actúa como un símbolo: “auch symbolhaft als Mittel einer (Natur-) Verzauberung (wie im ‘Märchen’)”<sup>509</sup>. El siguiente fragmento de *Das Märchen* ilustra dicha interpretación:

Nicht lange, so trat eine der schönen Dienerinnen Liliens hervor, brachte den elfenbeinernen Feldstuhl und nötigte, mit freundlichen Gebärden, die Schöne, sich zu setzen, bald darauf kam die Zweite, die einen feuerfarbenen Schleier trug und das Haupt ihrer Gebieterin damit mehr zierte als bedeckte, die Dritte übergab ihr die Harfe und kaum hatte sie das prächtige Instrument an sich gedrückt, und einige Töne aus den Saiten hervorgelockt, als die erste mit einem hellen runden Spiegel zurück kam, sich der Schönen gegen über stellte, ihre Blicke auffing und ihr das angenehmste Bild das in der Natur zu finden war darstellte. Der Schmerz erhöhte ihre Schönheit, der Schleier ihre Reize, die Harfe ihre Anmut, und so sehr man hoffte ihre traurige Lage verändert zu sehen; so sehr wünschte man, ihr Bild ewig wie es gegenwärtig erschien fest zu halten.<sup>510</sup>

Son posibles, sin embargo, dos significados más, pues este cuento fantástico se prestó a muy diversas especulaciones desde el momento en el que se publicó. El propio autor dejó constancia de algunas, propuestas por sus lectores, en un anexo que lleva por fecha el 24 de junio de 1816. Jamás indicó por escrito si las figuras y elementos de *Das Märchen* tenían para él un significado y función concretos. No obstante, el mismo hecho de que reflejara estas interpretaciones muestra que, al menos, no debía de estar en gran desacuerdo con ellas:

---

<sup>508</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 9, p. 1101. Según la edición de Weimar: WA 10/3205.

<sup>509</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *et al.* (1978ss.), vol. 4, p. 707.

<sup>510</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 9, p. 1101.

DAS MÄRCHEN welches die Unterhaltungen der Ausgewanderten schloß, ladet zu Deutungen ein, indem es Bilder, Ideen und Begriffe durch einander schlingt. Zur Zeit seiner Erscheinung versuchten sich mehrere Freunde daran. Drei solcher Auslegungen, wovon die letzte einem Frauenzimmer gehört, habe ich in nachstehender Tabelle zu erhalten gesucht. Weimar d. 24 Juny 1816. G [...]

Lilie.	Die Caprice. Die Phantasterei [...]
Harfe.	Der Genuß und die Ruhe als
Tempel.	der letzte Zweck des Lebens. <sup>511</sup>

El personaje de Lilie ha sido entendido de muy diferentes maneras; algunos autores incluso han llegado a identificarlo con ciertas damas contemporáneas de Goethe:

Denn ob die schöne Lilie nun als ein Symbol für die Königin Luise zu verstehen ist, wie noch Novalis annahm, [...] ob die Lilie die etwas schwermütige Herzogin Luise von Sachsen-Weimar sein soll oder eine Allegorie des Königtums schlechthin, sie ist im Märchen vor allem einmal eine Prinzessin – eine verzauberte zumal.<sup>512</sup>

Cansinos Assens (2003) en cambio, considera a Lilie (nombre que él traduce como “Azucena”) como una especie de alegoría del bien:

Al lado de esos leitmotifs de la serpiente y el gigante hay otros, como el de la linda Azucena y el joven príncipe, que pueden estimarse paralelos en sentido simbólico, expresivos del mismo favorable auspicio, o sea el triunfo definitivo del bien sobre el mal, cuando ambos enamorados juntan finalmente sus manos en el gesto del desposorio.<sup>513</sup>

---

<sup>511</sup> *Op. cit.*, vol. 9, pp. 1117-1118. “Diese tabellarische Darstellung dreier Deutungen des ‘Märchens’ in Hinsicht auf einzelne Symbole (linke Spalte) ist in einer von Goethe korrigierten Handschrift überliefert, die auf den 24. 6. 1816 datiert ist. [...] Auf wen die Interpretationen zurückgehen, ist nicht feststellbar. Möglicherweise stammt die Deutung in der äußersten rechten Spalte von Charlotte von Kalb. Vermutet wurden als Urheber auch Schiller, der Prinz August von Goethe und Goethe selbst“. *Op. cit.*, vol. 9, p. 1579.

<sup>512</sup> Lützel, Michael y McLeold, James E.: *Goethes Erzählwerk*. Stuttgart, Reclam 1985, p. 160.

<sup>513</sup> Cansinos Assens (2003), vol. 2, p. 657.

Sea como fuere, el arpa funciona en *Das Märchen* como un medio con el que la bella y bondadosa Lilie realiza sus encantamientos: “Von der schönen Lilie erfahren wir, dass ihr Anblick und ihr Gesang und Harfenspiel das Auge, das Ohr und das Herz bezaubern”<sup>514</sup>. El instrumento se asocia pues a las cualidades positivas de Lilie. A partir de esta obra, el arpa aparecerá ocasionalmente como atributo de criaturas fantásticas (hadas, ondinas, espíritus acuáticos...) en el subgénero del cuento literario en lengua alemana.

La siguiente obra en prosa donde encontramos este instrumento es la novela de formación *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Pocos personajes de Goethe han suscitado tanto interés para la filología como Mignon, la misteriosa niña italiana, y Augustin, el arpista vagabundo loco atormentado por su pasado. A medida que se desarrolla la novela se van descubriendo los orígenes de Mignon y del arpista (éste último aparece en el texto como “Harfner” o “Harfenspieler”, palabras que en el alemán estándar actual han caído en desuso al ser sustituidas por *Harfenist*). A lo largo de la obra el arpa acompaña el canto del arpista, actuando como un atributo suyo y sin ningún protagonismo como instrumento musical independiente. Solamente está presente una vez sin relación directa con el viejo arpista: en el segundo capítulo del segundo libro, Wilhelm y Werner mantienen una conversación sobre el talento artístico. En el transcurso de la misma, Wilhelm compara la poesía, es decir, la actividad literaria del literato, con un arpa:

Wenn der Weltmensch in einer abzehrenden Melancholie über den großen Verlust seine Tage hinschleicht, oder in ausgelassener Freude seinem Schicksale entgegen geht, so schreitet die empfängliche leichtbewegliche Seele des Dichters, wie die wandelnde Sonne, von Nacht zu Tag fort, und mit leisen Übergängen stimmt seine Harfe zu Freude und Leid [...]. Und so ist der Dichter zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen.<sup>515</sup>

Una vez más, este instrumento aparece en la obra de Goethe como metonimia de la poesía del tipo “el instrumento por la actividad” o incluso “la parte por el todo”. En esta función del arpa como

---

<sup>514</sup> Morris (1897), 75.

<sup>515</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 9, p. 435.

metonimia de la actividad poética está recogida en diversos momentos de la tradición literaria europea. Ya se señaló anteriormente que en la antigua Grecia los instrumentos cordófonos acompañaban el recitado y el canto de obras líricas, de ahí que se asociase al arpa y, en especial, a la lira, como instrumentos relacionados íntimamente con la lírica. A partir de la literatura renacentista se asoció el arpa con la cultura, la armonía y la música. Teniendo en cuenta todo esto se la podría considerar en este pasaje de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* en sentido amplio como una metonimia (“el instrumento por la actividad” o “la parte por el todo”) e incluso, si se quiere ser más específico, como una sinécdoque.

El arpa aparece por última vez en la prosa de Goethe dentro del segundo libro (1812) de *Dichtung und Wahrheit*. En él se incluye un pequeño cuento literario titulado *Der neue Paris, Knabenmärchen*. En una de sus múltiples peripecias, el narrador escucha una música maravillosa en la que le parece distinguir varios instrumentos, entre ellos el arpa:

Noch mehr aber als dieses Muster der Baukunst entzückte mich eine himmlische Musik, die aus dem Gebäude hervordrang. Bald glaubte ich eine Laute, bald eine Harfe, bald eine Zither zu hören.<sup>516</sup>

Siguiendo el sonido de la música, el narrador llega ante la presencia de tres mujeres, que visten de diferentes colores y tocan instrumentos distintos. La dama que tañe el arpa lleva un vestido rojo, está sentada entre las otras dos mujeres e invita al narrador a escuchar su música:

Auf einem Teppich, gerade unter der Mitte der Kuppel, saßen drei Frauenzimmer im Dreieck, in drei verschiedene Farben gekleidet, die eine rot, die andre gelb, die dritte grün; die Sessel waren vergoldet, und der Teppich ein vollkommenes Blumenbeet. In ihren Armen lagen die drei Instrumente, die ich draußen hatte unterscheiden können: denn durch meine Ankunft gestört, hatten sie mit Spielen inne gehalten. – “Seid uns willkommen!” sagte die mittlere, die nämlich, welche mit dem Gesicht nach der Türe saß, im roten Kleide und mit der Harfe. “Setzt Euch zu *Alerten* und hört zu, wenn Ihr Liebhaber von der Musik seid.”<sup>517</sup>

---

<sup>516</sup> *Op. cit.*, vol. 14, p. 66.

<sup>517</sup> *Íd.*, vol. 14, pp. 66-67.

Según el *Goethe-Wörterbuch*, el arpa actúa aquí como un atributo de la dama de rojo, y no como un motivo literario: “Attribut der rotgekleideten Dame in ‘Der neue Paris’<sup>518</sup>. De nuevo están presentes las connotaciones positivas del arpa: en este caso, cada instrumento musical (guitarra, arpa y cítara) es un atributo de las misteriosas tres damas vestidas de diferentes colores, que se distinguen por su belleza y majestuosidad. Por segunda vez en la prosa fantástica de Goethe, el arpa es tañida por una criatura fantástica que muestra características positivas. En el primer caso (*Das Märchen*) ésta recibe el nombre de Lilie, y en el segundo (*Der neue Paris*) se trata de la misteriosa dama vestida de rojo, de quien se desconoce el nombre.

---

<sup>518</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *et al.* (1978ss.), vol. 4, p. 707.



### 3.1.6. INFLUENCIAS GOETHEANAS EN LA PRESENCIA DEL ARPA EN LA LITERATURA

La presencia del arpa en la obra literaria de Goethe ejerció cierta influencia en la literatura alemana posterior. Tras la búsqueda y recopilación de textos para este trabajo, se observó que dicho influjo tiene lugar en dos direcciones. Por un lado se hace patente la presencia de este instrumento en el relato fantástico alemán y, por otro, en la influencia que ejerció la figura del viejo arpista Augustin en la literatura posterior. Ya se ha mencionado en el apartado correspondiente la tesis de Kalusche (1986), quien defiende que el cuento literario de Goethe *Das Märchen* (1795) influyó de manera muy decisiva en el subgénero del *Kunstmärchen* romántico alemán. En *Das Märchen*, el arpa es un medio a través del cual ciertas criaturas fantásticas realizan hechizos. A partir de entonces el arpa aparecerá en cuentos literarios alemanes del Romanticismo como un atributo de criaturas fantásticas (hadas, ondinas, espíritus acuáticos) de rasgos positivos: belleza, bondad, dulzura... El citado autor señala un parecido entre Lilie y Fabel, la protagonista de un relato fantástico escrito por Novalis alrededor de 1800. Fabel toca melodías en su arpa sobre un pétalo de lirio. El efecto de sus canciones está muy relacionado con la dulce música del arpa:

In Goethes für die Romantik so überaus wichtigem "Märchen" (1795) singt die schöne, unglückliche Lilie zur Harfe. [...]  
Die Lilie ist hier eine naturhafte Märchengestalt des Gefühls, der Schönheit und der Liebe. Eine ähnliche Gestalt schafft Friedrich von Hardenberg (Novalis) ca. 1800 in der kleinen Fabel, die dazu beiträgt, das Schattenreich zu nichten und die Macht der Liebe wiederherzustellen. Fabel sitzt während der geschilderten Vorgänge auf einem Lilienblatt und singt "zur Harfe die süßesten Lieder". Das Wirken und die Wirkung beider Sängerinnen werden als eng zusammenhängend mit ihrem Harfenspiel beschrieben.<sup>519</sup>

---

<sup>519</sup> *Op. cit.*, 175-176. Durante la elaboración de este trabajo no se ha podido encontrar el relato de Novalis al que se refiere este autor, ya que no especifica su título. No obstante, durante la búsqueda realizada en la obra de Novalis se pudo constatar que, en la primera parte de *Heinrich von Ofterdingen* (1802), Fabel toca la lira: "Dreymal werde ich bitten, wenn ich zum viertenmale komme, so ist die Liebe vor der Thür. Jetzt gib mir die Leyer [...]. Sie glitt in reizenden Bogenschwüngen über das Eismeer, indem sie fröhliche Musik aus den Saiten lockte. Das Eis gab unter ihren Tritten die herrlichsten Töne von sich. Den Felsen der Trauer hielt sie für Stimmen seiner suchenden rückkehrenden Kinder, und antwortete in einem tausendfachen Echo". Kluckhohn, Paul y Samuel, Richard (eds.): *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Stuttgart, Kohlhammer 1960-1967, vol. 1, pp. 304-305.

La influencia de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sobre la literatura posterior fue enorme. Para Kienzle (2003), Mignon y el viejo arpista guardan reminiscencias mitológicas y encarnan el poder demoníaco de la música:

Beide Figuren sind musikalische Existenzen, denen es an der rechten Denkungsart, am vernünftigen Vermögen des diskursiven Verstandes mangelt. [...] Das wunderbare, fast orakelhafte Musizieren des Harfners erinnert an den antiken Sänger Orpheus und an den alttestamentlichen David; die ekstatisch tanzende Mignon wird später mit einer "Mänade" verglichen, deren wilde und beinahe unmögliche Stellungen uns auf alten Monumenten noch oft in Erstaunen setzen" (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, HA 7, 326). Mignon und der Harfner verkörpern demnach die dämonische Kraft der Musik in ihrer ursprünglichen, atavischen Form als entfesselter Rausch und dionysischer Tanz einerseits, als apollinisch schöne, aber orakelhaft dunkle Schicksalsdeutung andererseits.<sup>520</sup>

Mayeda (2003) interpeta a Mignon y al viejo arpista como símbolos de la poesía: "Besonders Mignon und Harfenspieler als Symbole der *Poesie* zu verstehen, leuchtet im Rahmen des Romans durchaus ein"<sup>521</sup>. La figura del viejo arpista, enigmática y abierta a muy diversas interpretaciones, inspiró a numerosos escritores románticos:

Harfner, Harfenspieler, auch der Sänger, der Bänkelsänger, der Alte und Bruder Augustin genannt. Die rätselhafte romantische Figur [...] ist ein urtümliches Symbol des sich in Leben und Kunst verzehrenden romantischen Dichtertums und fand entsprechend starken Anklang und Nachahmung im romantischen Künstlerroman.<sup>522</sup>

Los personajes de Mignon y del viejo arpista no pasaron inadvertidas y dieron lugar a numerosas imitaciones, recreaciones y parodias. Fueron representados en infinidad de ilustraciones, estampillas y grabados. Además, los poemas de Mignon han sido musicados por numerosos compositores, algunos contemporáneos del propio Goethe: valgan como ejemplos Zelter, Reichardt y Schubert entre otros.

Donner (1893) analiza la influencia de la citada novela de formación en la novela romántica<sup>523</sup>. Clemens Brentano comenzó a escribir su

---

<sup>520</sup> Kienzle (2003), 85.

<sup>521</sup> Mayeda, Akio: "Kennst Du das Land?" Zur Musik der Dichtung und zur Poesie der Musik". En: Andreas Ballstaedt et al. (eds.): *Musik in Goethes Werk - Goethes Werk in der Musik*. Schliengen, Argus 2003, pp. 234-263, aquí p. 234.

<sup>522</sup> von Wilpert (1998), 446-447.

<sup>523</sup> Donner, Joakim Otto Evert: *Der Einfluss Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker*. Helsingfors, Frenckell 1893.

novela *Godwi oder Das steigende Bild der Mutter* en 1798 tras conocer a Marianne von Willemer (1784-1860), quien en parte inspiraría a Goethe su obra lírica *West-östlicher Divan* (1819 / 1827). *Godwi* fue publicado en dos volúmenes (1801 y 1802) por la editorial de Friedrich Wilman en Bremen. En la primera parte, Godwi abandona la casa de su padre y corre múltiples aventuras. Se enamora de la inglesa Lady Molly Hodefield, quien había sido antes amante del padre de Godwi sin que su hijo lo supiera. Werdo Senne, otro personaje de la novela, sobrevivió a un naufragio y vive encerrado en sus tristes recuerdos, que le han llevado a la locura. Expresa los mismos por medio de su canto y el sonido del arpa. Molly Hodefield le encarga la educación del pequeño Eusebio, un niño de origen italiano. Donner (1893) señala un gran parecido entre el dúo Werdo Senne y Eusebio con el viejo arpista loco y Mignon:

Werdo Senne [...] lebt jetzt halbverrückt hier seinen traurigen Erinnerungen, die er in Harfentöne und Gesang umsetzt (Also hier der Harfenspieler!). Ein kleiner aus Italien stammender Knabe, Eusebio, von Molly Hodefield dem Werdo zur Erziehung anvertraut, vertritt den Platz Mignons.<sup>524</sup>

Augustin y Werdo tienen pasados turbulentos que se desvelan a lo largo de las novelas mencionadas. Asimismo, ambos personajes expresan sus emociones y sentimientos casi exclusivamente por medio del arpa. También acompañan con ella su canto<sup>525</sup>. Donner (1893) llega a señalar un paralelismo entre la primera estrofa de la canción del arpista de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*:

Wer nie sein Brod mit Thränen ass,  
Wer nie die kummervollen Nächte  
Auf seinem Bette weinend sass,  
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.<sup>526</sup>

---

<sup>524</sup> *Op. cit.*, 151.

<sup>525</sup> "Godwi an Römer [...]. Hier sitzt er [Werdo] oft halbe Tage lang, und singt Lieder zu seiner Harfe, die er meistens selbst dichtet. Er hat es auf diesem Instrument zu einer seltenen Fertigkeit und einem seltsamen Vortrage gebracht, denn seine eigne, durch gewisse Zufälle bestimmte Aussicht der Dinge und seine heftige Sehnsucht nach etwas, das er allein kennt, giebt seinem Spiel eine ganz eigene Modulation, die alles um ihn her zur Theilnahmen bewegt. Ich habe mir eins seiner Lieder gemerkt, er singt es sehr oft, und es scheint mir, als läge viel Aufschluß über seinen Kummer darin.

Die Seufzer des Abendwindes wehen / So jammernd und bitten dim Thurm; / Wohl hör' ich um Rettung dich flehen, / Du ringst mit den Wogen, versinkst im Sturm". Brentano, Clemens: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*. Bremen, Wilmans 1801, p. 126.

<sup>526</sup> Citado según Donner (1893), 159.

Compárese el texto de Goethe con la canción *Wenn der Sturm das Meer umschlinget*, que canta el enloquecido Werdo:

Und wenn ich einsam weine,  
Und wenn das Herz mir bricht,  
So sieh in Sonnenscheine  
Mein lächelnd Angesicht.

Muß ich am Stabe wanken,  
Schwebt Winter um mein Haupt,  
Wird nie doch dem Gedanken  
Sie Glut und Eil geraubt.<sup>527</sup>

Clemens Brentano conocía bien la obra de Goethe y sin duda alguna habría tenido en mente *Wilhelm Meisters Lehrjahre* al escribir *Godwi*, y por tanto también a Augustin como inspiración para el personaje de Werdo Senne. Sin embargo, sería un error identificar a Werdo con el arpista goetheano, como si fuera una mera copia insertada en una novela romántica. Aunque ambos personajes muestran coincidencias notables, también se diferencian en aspectos muy importantes. Donner (1893) señala la ausencia de sentimientos de culpabilidad en Werdo<sup>528</sup>. Al contrario que Augustin, éste había sido víctima de un naufragio, y no de una relación incestuosa que lo enloqueció. Werdo y Augustin no comparten por tanto el mismo destino fatal: mientras que el primero tiene posibilidades de superar su difícil situación, Augustin no podrá librarse jamás de sus sentimientos de culpa.

Tras su publicación, *Godwi* no tuvo una acogida especialmente buena ni entre el gran público ni entre la crítica. A ésta no se le escaparon los múltiples paralelismos con *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, y consideró *Godwi* como una mera copia de mala calidad. Una de las críticas más crueles fue tal vez una reseña que apareció en la revista especializada *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*: “An mehreren Stellen leuchte ein verunglücktes Bestreben, Goethe nachahmen zu wollen, recht deutlich hervor. Es seien darin Affen von Mignon und dem Harfner im Meister”<sup>529</sup>.

---

<sup>527</sup> *Op. cit.*, 221.

<sup>528</sup> “Nichts von eigentlicher Schuld ist in dem Leben Werdo-Josephs vorgefallen, ein neidischer Zufall bloss und der böse Willen anderer hat ihn in Unglück gestürzt und elend gemacht, darum ist er auch nicht zum Untergang verurtheilt wie der Harfner Augustin [...] es ist aber allmählig wieder heller um ihn geworden, und nur momentan bemächtigt sich seiner der böse Dämon”. *Op. cit.*, 157-158.

<sup>529</sup> Véase *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*, vol. 69, pp. 107ss. Citado según Donner (1893), 164.

Donner (1893) señala otra influencia de la figura del viejo arpista en una novela romántica menos conocida: *Die Epigonen* (1836), de Karl Immermann (1796-1840). La estrecha relación de Flämmchen con su madre es comparada por Donner con la que existe entre el viejo arpista y Mignon. Ambas parejas comparten un mismo destino hasta la muerte de las dos niñas. Es en este momento cuando la madre de Flämmchen y el viejo arpista sucumben al acerbo dolor de sus respectivas pérdidas:

Wie Mignon sich zu dem Harfenspieler hingezogen fühlt, wie dieser beiden unbewusst ihr Vater ist, und nunmehr ihre Schicksale sich gemeinschaftlich entwickeln, so steht zur Seit Flämmchens ihre Mutter [...], um schliesslich den Untergang der Tochter zu beweinen. Auch der Harfenspieler geht erst unter, nachdem Mignon schon gestorben ist. Es ist überaus interessant zu sehen, wie viel von dem äusseren Rahmen geblieben ist, trotz allen Umbildens und aller Veränderungen.<sup>530</sup>

La citada comparación de Donner (1893) es, sin duda alguna, muy personal y no todos los estudiosos de la novela romántica podrían estar de acuerdo con su interpretación. En cualquier caso, el paralelismo entre la madre de Flämmchen y Augustin es mucho menos claro que el del viejo arpista y Werdo. El arpa, además, no está presente en *Die Epigonen*.

La muerte de Goethe en 1832 marcó el principio de una nueva época literaria. Una serie de jóvenes autores, de ideología completamente opuesta a los planteamientos conservadores del Clasicismo de Weimar y de la época *Biedermeier*, expresan la necesidad de un arte ligado a los problemas y necesidades de la época. Este grupo se denominará más tarde *Junges Deutschland*, y su figura más destacada será la de Heinrich Heine (1799-1856). Éste consideraba que la literatura debía estar orientada hacia la realidad política y social de Alemania, lo que sin embargo no impedía que conociera perfectamente la obra literaria de los grandes autores como Goethe y Schiller.

Al igual que el primero, Heine realizó un viaje a Italia. Éste tuvo lugar en 1828, y Heine lo describió en *Reise von München nach Genua* (1830), obra incluida en la tercera parte de sus *Reisebilder*. Siguió la misma ruta de Goethe, que partía de Múnich y atravesaba el paso del Brennero en dirección a Verona. Aunque su viaje duró cuatro meses, Heine sólo incluyó en su obra las tres primeras semanas. En el capítulo dieciocho (tercera parte) relata un encuentro del narrador con una arpista callejera. Éste oye por casualidad la música de tres vagabundos, que se podría

---

<sup>530</sup> Donner (1893), 204.

considerar una especie de *Kapelle* familiar en versión italiana. Un miembro del grupo toca el contrabajo, otro danza y la hija de éste último acompaña al conjunto con el arpa:

Es war ein wunderliches Trio, bestehend aus zwey Männern und einem jungen Mädchen, das die Harfe spielte [...] und jenes Mädchen war die Tochter des alten Buffo, und sie akkompagnirte mit der Harfe die unwürdigsten Späße des greisen Vaters, oder stellte auch die Harfe bey Seite und sang mit ihm ein komisches Duett, wo er einen verliebten alten Gecken, und sie seine junge neckische Amante vorstellte. Obendrein schien das Mädchen kaum aus den Kinderjahren getreten zu seyn, ja es schien, als habe man das Kind, ehe es noch zur Jungfräulichkeit gelangt war, gleich zum Weibe gemacht, und zwar zu keinem züchtigen Weibe.<sup>531</sup>

Heine caracteriza un grotesco grupo de artistas callejeros, que eran muy frecuentes en la Italia de la época. Como ya se ha mencionado, en aquella época pululaban por toda Europa niños y adolescentes arpistas que se ganaban la vida tocando en la calle. En este pasaje, pues, Heine retrata un fenómeno social de la época. En el capítulo veinte continúa el encuentro entre el narrador y la arpista callejera:

Die kleine Harfenistinn mußte wohl bemerkt haben, daß ich, während sie sang und spielte, oft nach ihrer Busenrose hinblickte, und als ich nachher auf den zinnernen Teller, womit sie ihr Honorar einsammelte, ein Geldstück warf, das nicht allzu klein war, da lächelte sie schlaue, und frug heimlich, ob ich ihre Rose haben wolle.<sup>532</sup>

Aquí se presenta una situación habitual en aquella época: la de las arpistas callejeras que eventualmente ejercían la prostitución, de manera parecida a las del ámbito de expresión en lengua alemana. Werner (1975) asegura que Heine no escribió estos cuatro capítulos en Italia, sino mucho más tarde: en Potsdam, en la primavera de 1829<sup>533</sup>. Por aquella época el autor estaba enfrascado en la lectura de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*:

Nun bin ich aber der höflichste Mensch von der Welt, und um die Welt möchte ich nicht eine Rose beleidigen, und sey es auch eine Rose, die sich schon ein bischen verduftet hat. Und wenn sie auch nicht mehr, so dacht ich, ganz frisch riecht und nicht mehr im Geruche der Tugend ist, wie etwa die Rose von Saron, was kümmert es mich [...] Nachts, dacht ich, sind alle Blumen grau, die sündigste Rose ebensogut wie die

---

<sup>531</sup> Windfuhr (1980ss.), vol. 7/1, p. 47.

<sup>532</sup> *Íd.*, vol. 7/1, p. 50.

<sup>533</sup> Werner, Michael: "Heines 'Reise von München nach Genua' im Lichte ihrer Quellen". En: *Heine-Jahrbuch* 14 (1975), pp. 24-46.

tugendhafteste Petersilie. Kurz und gut, ohne allzulanges Zögern sagte ich zu der kleinen Harfenistinn: *Si Signora* ---<sup>534</sup>

Werner (1975) considera los capítulos dieciocho y veinte como una “Mignon-Parodie”, en la que el padre y la hija músicos constituyen una versión grotesca del viejo arpista Augustin y de Mignon<sup>535</sup>. Según su interpretación, la Mignon de Goethe simbolizaría un ideal de Italia. Por el contrario, la arpista de Heine representaría un país subyugado y enfermo: “das kranke, leidende [...] Italien, das durch die politischen Verhältnisse gezwungen ist, sein nationales Unglück hinter grotesken Späßen zu verbergen und die Narrenkappe aufzusetzen”<sup>536</sup>. Heine se muestra aquí como un observador crítico de la realidad política y social italiana, al igual que lo es de la alemana en otras obras literarias. En sus *Reisebilder* se esfuerza en representar con todo detalle la decadencia de Italia, tanto en los edificios como en los personajes con los que se encuentra. Un ejemplo de ello sería, según Werner (1975), el episodio de la pequeña arpista: “Selbst die kleine Harfnerin, in der Goethe ein Symbol der reinen Unschuld gesehen hatte, erscheint ihm wie eine zu früh verwelkte Rosenknospe”<sup>537</sup>.

Por el contrario, Anglade (1991) no considera el encuentro del narrador con la arpista vagabunda como una parodia de Mignon. Más bien se trataría de una emulación a Goethe: “Heine parodiert Goethe nicht, er wetteifert mit ihm. Nicht Ironie kennzeichnet diese vier Capitel, sondern Bewegtheit, Entrüstung, Mitleid”<sup>538</sup>. Tras exponer en su publicación las diferencias y similitudes entre ambas figuras, Anglade (1991) argumenta que en este caso Heine ha utilizado un personaje que originariamente pertenece a una obra de Goethe y le ha otorgado una función distinta de la original. Se trataría de una contrafactura, no de una parodia: “Seine Harfenistin ist eine Mignon, die zu verstehen gibt, daß die Emanzipation die Aufgabe der Zeit ist und die Freiheitsreligion ihr neuer Glaube”<sup>539</sup>.

---

<sup>534</sup> *Ibid.*

<sup>535</sup> *Op. cit.*, 35.

<sup>536</sup> *Op. cit.*, 36.

<sup>537</sup> *Op. cit.*, 140.

<sup>538</sup> *Op. cit.*, 302.

<sup>539</sup> Anglade, René: “Mignons emanzipierte Schwester: Heines kleine Harfenistin und ihre Bedeutung”. En: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 41 (3) 1991, pp. 301-321, aquí pp. 316-317. El *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (1997-2003) ofrece una de las definiciones más aceptadas de contrafactura literaria (en alemán *Kontrafaktur*): “Als Ausdruck auch in anderen Bereichen verwendet, bezeichnet *Kontrafaktur* im Literarischen ein Verfahren der Textproduktion (*Schreibweise*), bei dem konstitutive Merkmale der Ausdrucksebene eines Einzeltextes oder mehrerer Texte zur Formulierung einer eigenen Botschaft übernommen werden. Die Kontrafaktur unterscheidet sich von der *Parodie* durch den Verzicht auf die Komisierung ihrer Vorlage(n), von der *Travestie* zudem durch die Adaptation der spezifischen Gestalt der Prätexte (*Intertextualität*)”. Weimar,

Por último, en los años ochenta el dramaturgo y escritor Wolfgang Altendorf publicó la obrita *Goethe und die kleine Harfnerin* (aprox. 1984)<sup>540</sup>. Es una edición propia que incluye ilustraciones en blanco y negro del propio autor. Inspirado por el encuentro de Goethe y la niña arpista en Walchensee que Goethe describe en *Italienische Reise* (1829), el autor refleja un encuentro ficticio de Goethe con la niña. No se dan al lector coordenadas espacio-temporales sobre cuándo tiene lugar esta acción, ni se le da información acerca del narrador. El plano de este encuentro, sin embargo, es ficticio y atemporal. La obra de Altendorf se atiene al original del Goethe en todo momento y sólo introduce algunos detalles nuevos respecto a *Italienische Reise* en lo que respecta a la fallecida madre de la niña, y esposa del arpista. Este relato, de veintiséis páginas, constituye un texto de ficción entretenido y fácil de leer.

---

Klaus et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter 1997-2003, vol. II, p. 337.

<sup>540</sup> Altendorf, Wolfgang: *Goethe und die kleine Harfnerin*. Freudenstadt, edición del autor (sin año). El ejemplar utilizado para este trabajo se encuentra en la biblioteca del museo *Frankfurter Goethe-Haus Freies Deutsches Hochstift*. Signatura: 99526.



## 3.2. EL ARPA EÓLICA

El arpa eólica recibe diversos nombres en alemán: *Äolsharfe*, *Äolusharfe*, *äolische Harfe*, *Aeols-Harfe*, *Englische Harfe*, *Geisterharfe*, *Riesenharte*, *Wetterharfe* o *Windharfe* son algunos de ellos. Se trata de un instrumento mecánico que consta de una serie de cuerdas de acero tensadas dentro de una caja de resonancia de madera. Ha de colocarse al aire libre para que sus cuerdas vibren gracias a la brisa, produciendo un sonido indeterminado con tonos parciales que es imposible de reflejar con el sistema temperado en una partitura convencional. Éste puede abarcar desde un leve murmullo hasta la estridencia, dependiendo de la fuerza del viento. Contrariamente al arpa de concierto, la eólica no suena por intervención humana: no se la puede considerar un instrumento musical en sentido estricto, por eso algunos autores la han catalogado como un instrumento mecánico primitivo:

Eine "Automatik" ganz anderer Art ist es, wenn die Natur aus sich heraus oder nur mit unbedeutender Nachhilfe des Menschen eine Art Musik hervorbringt [...]. "Instrumente" wie die Äolsharfe werden oft als Vorläufer der automatischen angesehen. In beiden Fällen geht es auch um die naive Freude daran, ein eigenständiges "Lebewesen" – und sei es ein bewegter Klang – in die Welt zu setzen.<sup>541</sup>

Los orígenes del arpa eólica están ligados a leyendas de Oriente Próximo y Grecia, pero fue desarrollada tecnológicamente en el siglo XVII, y pronto fue acogida en los territorios de habla alemana. Los artistas románticos consideraban que estos instrumentos eran, por su peculiar sonido, intermediarios entre el mundo terreno y el espiritual. Se utilizó el arpa eólica en jardines, parques públicos y ruinas para crear una atmósfera etérea gracias a su envolvente sonido. La euforia que causó este artefacto tuvo un tremendo impacto en la literatura, música y pintura europeas. Como motivo literario puede encontrarse por primera vez en las obras de los literatos ingleses James Macpherson (1736-1796) y James Thompson (1700-1748). Poco después fue exportada a la literatura en lengua alemana por medio de las traducciones de Herder, que tuvieron una enorme influencia en Schiller y Goethe.

---

<sup>541</sup> Krickeberg, Dieter: "Automatische Musikinstrumente". En: *Das mechanische Musikinstrument* 15, marzo 1980, pp. 4-20, aquí pp. 5-6.

Butzer y Jacob (2008) analizan el significado del arpa eólica como símbolo literario:

3. *Äolsharfe als poetologisches Symbol*. Bes. Beliebtheit erfreute sich zwischen 1750 und 1850 das – meist poetolog. – Symbol der Äolsharfe [...] Rasch wurde die Äolsharfe [...] zum verbreiteten Sinnbild der naturinspirierten Dichterseele – oft in engem Zusammenhang mit den anderen Bedeutungen der H[arfe] und mit anderen Symbolen wie Wind, Naturmusik usw. – und im weitesten Sinne der poetisierten Welt [...].<sup>542</sup>

El presente capítulo se encuentra dividido en cuatro partes. 3.2.1. *Concepto histórico-musical* expone la organología e historia del arpa eólica, dando paso a 3.2.2. *El arpa eólica en la historia de la literatura*. 3.2.3. *J. W. von Goethe y el arpa eólica* explora hasta qué punto el autor conoció este instrumento a lo largo de su vida como un preliminar imprescindible para 3.2.4. *Presencia del arpa eólica en la obra de J. W. von Goethe*. Este subapartado se divide según los géneros literarios tradicionales: drama, lírica y prosa. Por último, 3.2.5. *Influencia goetheanas del arpa eólica en la literatura* se centra en la influencia que el arpa eólica en la obra de Goethe ha ejercido en autores posteriores, concretamente en *An eine Äolsharfe*, de Eduard Mörike (1804-1875).

---

<sup>542</sup> *Op. cit.*, 148.

### 3.2.1. DESARROLLO HISTÓRICO-MUSICAL

Ya se ha señalado que los orígenes del arpa eólica son muy antiguos y están ligados a diversas leyendas de Oriente Próximo y Grecia. Un primer grupo relaciona la invención del arpa eólica con partes de animales muertos que producían sonido gracias a la acción del viento. Otras leyendas atribuyen la invención del arpa eólica a un viento de origen divino que actuaba sobre un instrumento musical convencional como el arpa (véase 3.2.2. *El arpa en la historia de la literatura*).

A pesar de estos comienzos legendarios que se pierden en la noche de los tiempos, el desarrollo tecnológico del arpa eólica no tuvo lugar hasta mediados del siglo XVII con el jesuita Athanasius Kircher (1601-1680) y su *Musurgia Universalis* (1650). Ciento diez años antes, sin embargo, Giovanni Battista della Porta (1535-1615) había publicado su *Magia naturalis* (1540). En ella mencionaba el efecto del viento sobre instrumentos cordófonos<sup>543</sup>. No menciona de manera expresa el arpa, sino instrumentos emparentados con ella, tales como la lira y la cítara. Es muy posible que Kircher hubiera tenido acceso a la obra por medio de su amigo el matemático jesuita Gaspar Schott (1608-1666), ya que cita precisamente este pasaje en su *Mechanica hydraulico-pneumatica* (1657). O tal vez Kircher hubiese leído *De Secretis*, estudio publicado en 1588 por el físico suizo Johann Jakob Wecker (1528-1586) y que también menciona el fragmento de della Porta. Por tanto, pudiera ser que Kircher se hubiese inspirado en la obra del italiano para idear un instrumento cordófono que sonara específicamente por acción del viento. Bonner (1970) señala el importante papel que desempeñó Giovanni Battista della Porta como vínculo entre la leyenda del arpa eólica y su desarrollo tecnológico<sup>544</sup>.

En general, se considera que el desarrollo tecnológico del arpa eólica en Europa empezó con el jesuita Athanasius Kircher, quien describe la organología de su artefacto en *Musurgia Universalis*:

Machinamentum X. Aliam Machinam harmonicam Automatam concinnare, quæ nullo rotarum, follium, vel Cylindri phonotactici

---

<sup>543</sup> “LYRA, CITHARA, ADIAVE INSTRUMENTA PULSENTUR Hoc sic perficies. Ubi vasta fuerit ventorum procella, e regione adversantia accommodabis instrumenta, uti citharas, tibias, sambuscas, fitulasve; adveniens enim ventus impetu ruit, leviter pulsat, et hiantes calamos percurrit, unde ex omnium sonitu, vicinis auribus, suavissimum percipies concentum, et laetaribus”. Bonner, Stephen: *The history and organology of the Aeolian harp*. Duxford / Cambridge, Bois de Boulogne 1970, pp. 16-17.

<sup>544</sup> *Op.cit.*, 17.

manisterio, sed solo vento & aere perpetuum quendam harmoniosum sonum excitet [...]

Ita autem instrumentum conficiur. Ex ligno pinus resonantissimo, quipus fidicina instrumenta confici solent, instrumentum conficiatur 5 palmos longum, latum duos, profundum vnum; hoc instrumentum 15 chordis æqualibus ex animalium intestinis, vel etiam pluribus instruas, ut in præcedente figura patet [...]. Nam iuxta venti lenitatem aut vehementiã mirã harmoniam intra cubiculum percipies, subinde omnes chordæ tremulum quendam sonum, interdum auium cantus, aut organum hydraulicum nonnunquam concentum fistularum aliosque peregrinos sonos exprimet, nemine vel suspicante quodnam instrumenti genus id fit, aut qua manu, quo folle, quo artificio, harmoniam efficiat, eritque hoc instrumentum tantò reconditius & admiratione dignius, quantò fuerit occultius tectiusque.<sup>545</sup>

El instrumento fabricado por Athanasius Kircher constaba de un armazón de madera de pino con quince cuerdas de tripa tensadas. La fuerza del viento se canalizaba por medio de dos alas de madera, cada una situada a un lado del armazón. El padre Kircher recomendaba colocar el instrumento en el interior del edificio, al lado de una ventana, y desaconsejaba su uso al aire libre. En *Musurgia Universalis* no se señala un nombre específico para esta invención, la cual aparecerá de nuevo en su *Phonurgia Nova* (1662), de nuevo sin un nombre propio<sup>546</sup>. Kircher destaca aquí el misterioso sonido de dicho instrumento y señala algunos experimentos en su museo:

Technasma III. Aliam machinam harmonicam automatam concinnare, quæ nullo rotarum, follium, vel Cylindri phonotactici ministerio, sed solo vento & aëre perpetuum quendam harmoniosum sonum durante vento excitet.

Est hoc machinamentum uti novum, ita prorsus facile & jucundum, & in meo Musæo summã audientium admiratione percipitur; Silet instrumentum, quamdiu fenestra fuerit clausa, mox verò ac ea aperta fuerit, ecce harmoniosus quidam sonus derepente exortus omnes veluti attonitos reddit [...].<sup>547</sup>

La organología del instrumento es prácticamente idéntica en *Musurgia Universalis* y *Phonurgia Nova*. Ambas fueron rápidamente traducidas: gracias a Andreas Hirsch se publicó *Musurgia Universalis* en lengua alemana bajo el título *Philosophischer Extract und Auszug aus deß*

---

<sup>545</sup> Kircher, Athanasius: *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Roma, Corbelletti 1650, tomo 2, libro IX, pp. 352-353.

<sup>546</sup> Kircher, Athanasius: *Phonurgia nova sive coniugium mechanico-physicum artis et naturae paranymphe phonosophia concinnatum*. Campidona (Kempten), Dreherr 1673, libro 1, pp. 145-147. No he podido acceder a la primera edición de la obra. El ejemplar del que dispone la Biblioteca Estatal Bávara data de 1673.

<sup>547</sup> *Op. cit.*, libro 1, p. 145.

*Welt=berühmten Deutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universali, in Sechs Buecher verfasset* (1662). Con respecto al fragmento citado, Hirsch respetó el original alemán, traduciendo incluso las unidades de medida de manera literal. No ha sido posible averiguar si un palmo romano equivalía a la medida *Spanne*, utilizada en algunos lugares del ámbito de expresión en lengua alemana: probablemente no fuera así, ya que por entonces las unidades de medida no estaban consensuadas e incluso podía darse el caso de que un mismo término no definiera la misma cantidad. En consecuencia, quienes fabricaran un arpa eólica según las indicaciones traducidas por Hirsch no obtendrían necesariamente un instrumento de iguales proporciones al ideado por el padre Kircher:

Machinamentum 9.

Wie man ein harmonisches Kunst=werck zurichten solle / das von sich selbstn lautet / ohne Baelg / Raeder / cylindris, blos vom freien Wind und Luft getriben. [...]

Aus Fichten=Holz / welches das allererthoenlichste / als daraus alle Saeiten=instrumenta gemacht worden / 5. Spannen lang/ 2. breit / 1. tief : soll 15. oder mehr gleiche Saeiten haben / von Thier=Daermen gemacht [...] dann dadurch komt der Wind in das Instrument / und ruehret alle Saeiten / daß sie erthoenen / nach dem aber derselbe Wind oder starck / so vernimmt man im Gemach ein Wunder=harmony; bisweilen erzittern alle Saeiten / bisweilen hoert man ein Vogelsang / ein Wasser=orgel / Pfeiffen und andere sonos mehr. Soll aber solch Instrumment ohne Aufhoeren erthoenen / kan mans in einen offenen Thurn haengen : wie nun der Wind gehen wird / so wird es auch resoniren / nicht anderster / als wie ein Wind=hahn auf den Daechern.<sup>548</sup>

Agatho Carione tradujo *Phonurgia Nova* al alemán con el título *Athanasii Kircheri é Soc. Jesu Neue Hall=und Thon=Kunst*. En su traducción aparece de nuevo dicho instrumento, aunque sin nombre específico, al igual que en la traducción de Andreas Hirsch:

Drittes Kunst=Werck. Technasma III. Ein anders von sich selbst klingend= und thönendes instrument zuzurichten / so weder von Rädern / Blasbälgen / oder dergleichen bewegt / sondern allein durch Trieb deß Windes und Lufftes / so lang derselbige wehet / ein beständig=und zusammen=stimmenden Thon von sich gebe.

Wie nun dieses instrument eine neuee Erfindung / also ist es ganz leicht und lieblich / und wird zum oefftern in meinem Musæo mit hoechster

---

<sup>548</sup> Para este trabajo se ha utilizado la edición facsímil de la editorial Bärenreiter. Goldhan, Wolfgang (ed.): *Philosophischer Extract und Auszug aus deß Welt=berühmten Deutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universali, in Sechs Buecher verfasset*. Kassel, Bärenreiter 1988 (rep. Schwäbisch Hall, Laidigen 1662), libro V, pp. 244-245, aquí p. 244.

Verwunderung von vielen gehoeret; So lang das Fenster zugemacht bleibt / ist das Instrument still / so bald man es aber auffthut / so bald hoert man einen lieblichen Thon und Klang / der alle / die es hoeren / und nicht die eigentliche Beschaffenheit wissen / bestürzt macht [...]<sup>549</sup>

Inglaterra fue la pionera en la fabricación de arpas eólicas en serie gracias al interés despertado por la obra lírica de James Thomson y por el estudio científico de William Jones (1675-1749) *Physiological Disquisitions or Discourses on the Natural Philosophy of the Elements* (1731). Jones incluyó aquí un modelo vertical de arpa eólica en su obra, acompañado de una teoría de su sonido que se basaba en la de Kircher. El irlandés Matthew Young (1750-1800) tratará el sonido del arpa eólica en su obra *An inquiry into the principal phenomena of sound and musical strings*, publicada en Dublín en 1784. Gracias a Jones y Young, y también al protagonismo que fue cobrando en las clases más acomodadas de la sociedad británica, el arpa eólica se extendió por toda Inglaterra. Se convirtió en un objeto de consumo de la burguesía y aristocracia, por lo que proliferaron sus fabricantes. Ya en 1763 existía uno de nombre Hintz. Longman & Broderip, casa fundada de 1767 con sede en Londres, confeccionó el arpa eólica de William Jones. En 1862, Burkhardt & Doeblen patentaron una serie de mejoras para los instrumentos que fabricaban. Todavía en 1884 aparecieron varios modelos en el catálogo de Metzler & Co. El célebre compositor Edward Elgar (1857-1934) recibió en 1904 un arpa eólica como regalo e hizo otra para uso doméstico siguiendo ese mismo modelo. Ya entonces este instrumento había caído prácticamente en olvido. Como anécdota cabe señalar que la casa Morley, Robert & Co. todavía hacía arpas eólicas en 1969. Naturalmente, los modelos y medidas variaban según cada fabricante.

El citado cordófono no parece haber despertado mucho interés en España o en los países escandinavos. En Francia tampoco cobró gran protagonismo, excepto en la región de Alsacia. A pesar de todo, se tiene constancia de que en 1830 se instaló un arpa eólica en las ruinas del castillo de Pierrefonds (Oise). Alrededor de 1845, el luthier francés Ignace Joseph Pleyel (1757-1831) diseñó una con forma triangular. La obra más importante en lengua francesa que trata sobre el arpa eólica es sin duda *La Harpe d'Éole et la musique Cosmique. Études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art* (1856), de Johannes Georg Kastner (1810-1867). Ya se ha mencionado que Alsacia fue la única región de Francia en donde el arpa eólica despertó un vivo

---

<sup>549</sup> Carione, Agatho (trad.): *Athanasii Kircheri è Soc. Jesu Neue Hall= und Thon=Kunst*. Nördlingen, Heylen 1684, pp. 105-106, aquí p. 105.

interés, sin duda debido a la influencia alemana. En Estrasburgo tenía su sede la casa Gaïb, que comenzó a construirlas hacia 1820. Johannes Georges Kastner menciona en *La Harpe d'Éole* la existencia de arpas eólicas en Alsacia desde hacía 50 ó 60 años. Por tanto, este instrumento ya estaría presente a comienzos del siglo XIX. Otros fabricantes alsacianos fueron Roth, Frost y Knoederer. Este último fabricó el arpa eólica de Kastner alrededor de 1838. Curt Sachs (1881-1959) incluye un pequeño dibujo del mismo en su *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (1913)<sup>550</sup>. En *La Harpe d'Éole*, Kastner expone la historia del arpa eólica, su presencia en la literatura y los efectos de su sonido sobre el sistema nervioso, siendo éste un aspecto ya estudiado por el médico Joseph Mason Cox en *Practical observations on insanity* (Londres, 1804). Kastner menciona dicha publicación, así como una investigación de James Beattie sobre el efecto del sonido de este instrumento sobre los animales y, finalmente, una anécdota del compositor Hector Berlioz (1803-1869):

La harpe d'Éole a des propriétés singulières, intimement liées vraisemblablement au charme poétique de ses sons. Il est reconnu qu'elle exerce une action puissante sur le système nerveux, et qu'elle peut causer des impressions très diverses, très opposées même, selon le tempérament des individus. Nous laisserons parler ici les observateurs. [...] M. Hector Berlioz, dans son *Voyage musical en Italie*, a défini, avec une grande netteté, les bizarres effets produits sur l'organisme humain par la harpe d'Éole. "Par une de ces journées sombres qui attristent la fin de l'année, dit-il, écoutez en lisant Ossian la fantastique harmonie d'une harpe éolienne balancée au sommet d'un arbre dépouillé de verdure, et je vous défie de ne pas éprouver un sentiment profond de tristesse, d'abandon, un désir vague et infini d'une autre existence, un dégoût immense de celle-ci ; en un mot, une forte atteinte de spleen, jointe à une tentation de suicide."<sup>551</sup>

*La Harpe d'Éole* concluye con una composición del autor para coro y orquesta inspirada en el arpa eólica: *Stephen ou la Harpe d'Éole*<sup>552</sup>. Spitta (1894) aporta interesantes datos sobre la vida de este escritor, músico y

<sup>550</sup> En el citado dibujo se reproduce un instrumento de forma cuadrangular, con dos alas y ocho cuerdas tensadas sobre un puente. Es muy probable que esté extraído de Kastner (1856). Véase la entrada "Aeolsharfe". En: Sachs, Curt.: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Berlín, Max Hesse 1913 (rep. Hildesheim, Georg Olm 1964).

<sup>551</sup> Kastner, Georges: *La Harpe d'Éole et la musique Cosmique. Études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art*. París / Leipzig, Brandus / Hofmeister 1856, p. 69.

<sup>552</sup> "In jedem Werke stößt man auf neue schöne Effekte; erführe man es auch nicht ausdrücklich durch die Biographie, daß Kastner ziemlich alle Instrumente selbst gespielt habe, seine Werke allein würden offenbaren, daß er die eindringendste Spezialkenntniß ihres Wesens befaß. Wie erfinderisch ist in 'Stephan ou la harpe d'Éole' das bebende Getön der Aeolsharfe nachgeahmt". Spitta, Philipp: *Musikgeschichtliche Aufläße*. Berlín, Paetel 1894, p. 349.

compositor: nació el 9 de marzo de 1810 en Estrasburgo. Kastner estudió canto, piano y composición. Trabajó para diversas revistas alemanas y francesas, y en 1843 fue presentado por Giacomo Meyerbeer (1791-1864) como miembro de la *Königliche Akademie der Künste zu Berlin*. Compuso diversas óperas y, aunque no se le puede considerar como uno de los mejores músicos de su época, sí fue una interesantísima personalidad que supo conjugar con éxito la música práctica, teórica y la literatura, y además en dos lenguas diferentes: francés y alemán.

El instrumento que nos ocupa despertó cierto interés en Suiza. Al parecer fue el teólogo e historiador Johann Jakob Hofmann (1635-1706) quien por primera vez utilizó el término *Æolium Instrumentum* para referirse a este instrumento en su *Lexicon Universale* (Basilea, 1677). Las peculiaridades barométricas del arpa eólica pronto llamaron la atención en este país. Jacob II Bernouilli (1759-1809), residente en Basilea, observó en 1782 un posible uso barométrico del arpa eólica. Al parecer, este instrumento sonaba con los cambios del tiempo, y no cuando éste permanecía estable. En 1787 un tal capitán Haas, que vivía en esa misma ciudad, hizo instalar en su propio jardín quince cuerdas de acero. Observó que, cuando cambiaba el tiempo, las cuerdas emitían sonidos, afectadas sin duda por el viento y la presión atmosférica. La invención de esta arpa barométrica gigante se atribuye a un cierto M. Ventan, que vivía cerca de Basilea<sup>553</sup>. En Milán, el físico y jesuita Giulio Cesare Gattoni (1741-1809) ya había hecho instalar entre 1780 y 1785 un arpa meteorológica. Hizo tensar una serie de cuerdas metálicas entre dos torres tensadas de tal manera que vibraban con los cambios del tiempo. Por esta razón se llegó a llamar a este tipo de arpas *Riesenhafen* o *Wetterharfen*. El *Musikalisches Lexikon* de Heinrich Christoph Koch (1802) incluye una entrada dedicada a la *Riesenhafte*, que es descrita de la siguiente manera:

Meteorologische Harmonica oder auch Riesenhafte genannt, ist eine Art von Aeols=harfe, die der Abt Gattoni zu Mailand erfunden hat. Er ließ nemlich von einem Thurme zum andern 15 eiserne Saiten ausspannen und dergestalt stimmen, daß sie die diatonische Tonleiter angaben.<sup>554</sup>

---

<sup>553</sup> Para más información, consúltese el artículo "M. Ventan's Gigantic Meteorological Eolian Harp". En: *Newton's London Journal* X, 1825, p. 724ss. Citado según Bonner (1970), 67, quien reproduce un extracto del mismo.

<sup>554</sup> Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Hildesheim 1964 (rep. Offenbach am Main 1802), pp. 152-153.



El escritor, músico y pintor alemán E. T. A. Hoffmann menciona este hecho en una nota a pie de página incluida en *Lebensansichten des Katers Murr* (1820):

Der Abt Gattoni zu Mailand ließ, von einem Turme zum andern, fünfzehn eiserne Saiten ausspannen und dergestalt stimmen, daß sie die diatonische Tonleiter angaben. Bei jeder Veränderung in der Atmosphäre, erklangen diese Saiten stärker oder schwächer, nach dem Maß jener Veränderung. Man nannte diese Äolsharfe im Großen, Riesen- oder Wetterharfe.<sup>555</sup>

Después de Inglaterra, Alemania fue el país europeo que acogió el arpa eólica con mayor interés. Éste comenzó a partir de los trabajos de Athanasius Kircher y de William Jones, si bien las primeras fuentes de información sobre este instrumento en el ámbito de expresión en lengua alemana no son científicas: de 1780 a 1801 aparecerá solamente en obras literarias y revistas de moda y sociedad. En 1726 se publicó un artículo anónimo sobre el arpa eólica en la revista *Sammlung von Natur und Medecin* titulado *Von einem selbst musicirenden Nacht-Instrument*. Está inspirado en la obra de Athanasius Kircher. En el artículo *Von der Äolusharfe*, publicado en *Goettinger Taschen Kalendar 1789 und 1792*, el filósofo Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) ofrece una descripción del arpa eólica tal como se conocía en el ámbito de expresión alemana gracias a las *Physiological Disquisitions* de William Jones:

Es wird ein schmaler, etwas hoher und langer Kasten von trockenem Tannenholze verfertigt, der unten einen Resonanzboden hat, auf diesem werden über zwei Stege, die nahe an den schmalen Enden einander gegenüber liegen, acht bis zehn Darmsaiten, alle im Einklang (unisono), nicht allzu stark gespannt, eine der breiten Saiten läßt sich aufschieben, so daß man einen dünnen, aber breiten Luftstrom quer auf die Saiten leiten kann. Um diesem den Durchgang zu verschaffen, kann der obere schmale Boden wie ein Pultdeckel aufgehoben werden, der an beiden Seiten noch Flügel hat, teils um auch bei der Öffnung desselben die Luft von den Seiten einzuschränken, und teils um den Deckel bei jedem Grade von Öffnung durch Friktion festzuhalten. So eingerichtet, wird das Instrument mit der Öffnung am Schieber dem Winde ausgesetzt. Sobald nun dieser durchzieht, tönt das Instrument.<sup>556</sup>

---

<sup>555</sup> Steinecke y Segebrecht (1993-2001), vol. 5, p. 183.

<sup>556</sup> Anónimo: "5. Beschreibung der Aeolus-Harfe". En: *Musikalisches Wochenblatt. Erstes Heft, Stück I-XV*. Berlín, Berlinische Buchhandlung 1791, p. 38. El ensayo de G. C. Lichtenberg está también incluido en sus obras completas, véase Lichtenberg, Georg Christoph: "Von der Äolsharfe". En: Franz H. Mautner, (ed.): *Georg Christoph Lichtenberg. Schriften und Briefe. Zweiter Band. Aufsätze. Satirische Schriften*. Frankfurt am Main, Insel 1983, pp. 261-264.

Busch-Salmen *et al.* (1998) señalan que, hasta 1790, las cajas de resonancia de estos instrumentos en Alemania no sobrepasaban los 50 x 20 cm. A medida que su organología evolucionó las dimensiones variaron sensiblemente, tal como se expondrá más adelante. Un artículo anónimo apareció en el volumen V, tomo I del *Musikalisches Wochenblatt* en 1791. Se titula *Beschreibung der Aeolus-Harfe* y reproduce un fragmento de la publicación de Lichtenberg<sup>557</sup>. El físico y acústico Christian Friedrich Quandt (1766-1806) publicó *Versuche und Bemerkungen über die Aeolsharfe* en la revista *Lausizische Monatsschrift* (1795). Quandt resalta el valor musical del instrumento contraponiendo su opinión a la de algunos músicos de la época:

Daß die Äolsharfe ein Saiteninstrument ist das, dem Winde ausgesetzt, für sich zu tönen anfängt, ist wohl den meisten bekannt. Doch ist im ganzen darüber weniger bekannt worden, als das Instrument verdiente, und es ist von den bloß praktischen Musikern, wenn sie ja etwas davon gehört haben, vermuthlich für eine bloße Spielerei angesehen worden. Dies mag es allerdings für diejenigen seyn, die den ganzen Werth der Musik und ihre eigene Geschicklichkeit bloß darinn setzen, schwere Passagen, sei es auf welchem Instrumente es wolle, herauszubringen. Für den theoretischen Musiker ist dies Instrument von mehr Wichtigkeit, weil er hier Harmonie, die ihm in ihrer grössten Einfachheit mehr gilt, als alle bloß melodische Künsteleien und musikalische Kapriolen, ohne Zuthun der Kunst in ihrer grössten Reinheit entstehen hört.<sup>558</sup>

Este artículo se remite a las publicaciones del padre Kircher, de William Jones y de Lichtenberg. El propio Quandt intentó construir arpas eólicas según las instrucciones de los dos primeros, y describió cómo la simple construcción propuesta por Kircher le dio mejores resultados que el arpa de Jones. A lo largo del artículo describe sus experimentos en la construcción de arpas eólicas, así como sus observaciones físico-acústicas del sonido:

Zu meinen Versuchen fand ich aber das simplere Instrument, welches Pat. Kircher in seiner Phonurgia S. 148 beschreibt (der wohl für den Erfinder dieses Instruments gehalten werden kann) bequemer und auch wirksamer. Das engl. Instrument ist zusammengesetzter, und tönt doch nicht frei im Winde, sondern bedarf ebenfalls eines durch eine Fensteröffnung beschränkten Luftzuges. Daher setzte ich die Saiten des

---

<sup>557</sup> Anónimo: "5. Beschreibung der Aeolus-Harfe". En: *Musikalisches Wochenblatt. Erstes Heft, Stück I-XV*. Berlín, Berlinische Buchhandlung 1791, p. 38. Incluye algunos fabricantes ingleses, no alemanes.

<sup>558</sup> Quandt, Christian Friedrich: "Versuche und Bemerkungen über die Äolsharfe". En: *Lausizische Monatsschrift*, noviembre 1795, pp. 277-282, aquí pp. 277-278.

Instruments direkt dem durchs Fenster kommenden Zuge aus und verfuhr folgendermassen mit dem besten Erfolge.<sup>559</sup>

La revista *Journal des Luxus und der Moden* apareció desde 1786 hasta 1827 y fue la primera revista de modas en lengua alemana. Sus editores fueron el escritor, jurista e industrial Friedrich Johann Justin Bertuch (1747-1822), residente en Weimar, y el pintor Georg Melchior Kraus (1737-1806). Esta publicación, que trataba temas tan dispares como la moda, la decoración o la música, llegaba a unos 25.000 lectores. Bertuch incluyó su artículo *Die Aeolsharfe. An Frau v. L\*\* in L\*\**.<sup>560</sup> en el número correspondiente a marzo de 1799. Concebido en forma de epístola ficticia, reproduce fragmentos del artículo de Quandt y menciona el de Lichtenberg. Con el artículo se dio a conocer el arpa eólica entre la aristocracia y burguesía de los territorios de lengua alemana, no ya como curiosidad físico-acústica, sino como objeto de consumo y entretenimiento:

Sie wünschen die Aeolsharfe naeher kennen zu lernen, gnaed. Frau, und zu wissen, ob Sie sich das Vergnuegen dieser Natur Harmonie wohl in Ihrem schoenen Landhause, durch die Einrichtung eines Zimmers dazu verschaffen koennen? Da Ihr Schloß hoch und Aeols Respirationen ziemlich ausgesetzt liegt, so koennen Sie sich allerdings zuweilen ein Aeolsharfen=Concert geben; nur rathe ich Ihnen es nicht in Ihrem Boudoir oder Wohnzimmer zu etabliren; denn es geht ein wenig stuermisch dabey zu.

Ich kann, um Sie mit der Aeolsharfe selbst, ihrer Behandlung und ihren Wirkungen vollstaendig bekannt zu machen, nichts Besseres thun, als Ihnen die Versuche und Bemerkungen des Hrn. Doct. Quandt in Niesky, ueber die Aeolsharfe, aus der Lausitzischen Monatsschrift, Novbr. 1795 auszuheben. [...]

Hier haben Sie also, gnaed. Frau, den vollstaendigsten Unterricht auf der und ueber die Aeolsharfe, den ich Ihnen geben kann. Das hierbey (Taf. 9. Fig. 4.) abgebildete Instrument selbst, koennen Sie sich leicht von jedem geschickten Schreiner von leichten Tannenbretern machen lassen, aber auch schon fertig bey dem Instrumentmacher Hr. Bindernagel in Gotha fuer 1 Laubthlr. bekommen. Ich daechte in der Grotte der Abentheuer an der hinteren Wendeltreppe, in Ihrem reizenden Engl. Garten, wuerde sie am besten anzubringen seyn, und den romantischen Effect dieser schauerlich schoenen Parthie gar sehr erheben. Bertuch.<sup>561</sup>

Este artículo incluye un grabado en el que aparece un cordófono ya desaparecido (*Sister*), una llave para dicho instrumento, y, en la parte

<sup>559</sup> *Op. cit.*, p. 278.

<sup>560</sup> Bertuch, Johann Justin: "Die Aeolsharfe. Ein Brief an Frau v. L\*\*. in L\*\*.". En: Johann Justin Bertuch (ed.): *Journal der Luxus und der Moden*, 14. Weimar, Industrie-Comptoir 1799, pp. 150-155.

<sup>561</sup> *Ibid.*, aquí 150 y 155.

inferior de la página, un arpa eólica (*Fig. 4*). Dicho grabado lleva como título *Tafel 9* y está brevemente explicado en la página 159, dentro del apartado *Erklärung der Kupfertafeln*. Minssen *et al.* (1997) mencionan otros dos textos publicados en revistas de la época menos conocidas<sup>562</sup>. No obstante, la obra literaria más relevante anterior a 1802 que está protagonizada por el arpa eólica es *Die Aeolsharfe - ein allegorischer Traum* (1801), del pianista y compositor Johann Friedrich Hugo von Dalberg (1760-1812). Esta obra incluye la descripción de un arpa eólica que se basa en la publicación de Lichtenberg. Aporta, sin embargo, más información sobre los fenómenos acústicos propios de este instrumento:

Es wird ein schmaler langer Kasten, etwa 3 Schuh hoch 6 Zoll breit von trockenen Tannen Holze verfertigt, der unten einen Resonanzboden hat, auf diesem werden aber zwey Stege, die nah an den schmalen Enden einander gegenüber liegen, acht oder auch mehrere Darmsaiten, alle im *Einklang* gestimmt, und nicht zu stark aufgespannt [...].

Das Instrument wird nun an einem halbgeöffneten Fenster dem Winde ausgesetzt, zwischen der Fensterrahm und der Aeolsharfe muss ein Zwischenraum von zwey oder drey Zoll bleiben, um dem Wind Durchzug zu schaffen; auch wird die Thür des Zimmers oder ein gegenüber stehendes Fenster geöffnet, weil sonst das Instrument selten, oder schwach tönt. Sobald sich nun der Wind hebt; tönen die tiefsten Klänge zuerst im *Unissono*; aber mit anwachsendem Winde, entwikelt sich eine Mannigfaltigkeit entzükender *Melodien*, die alle Beschreibung übertrifft; man hört nach und nach alle Töne der natürlichen Tonleiter nach ihrer arithmetischen Fortschreitung 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. u. f. f. auf und absteigen, oft auch mehrere zugleich die harmonischten Akkorde bilden.

Es ist nöthig die Sayten in Einklang zu stimmen, weil sonst, da eine jede nebst ihrem *Grundton* auch die harmonischen Nebentöne oder *Aliquot*-Theile bis in die chromatischen und enharmonischen Verhältnisse der halben und viertel Töne hören lässt (*B*), eine so harte und widrige Tonmischung entstehen würde, dass sie dem ungebildetsten Ohre zuwider seyn müste; der Umfang der vernehmbaren Klänge ist beträchtlich, indem er die ganze *Ton-Scala* einer Sayte von ihrem Grundton 1 bis 64 also sechs Octaven umfasst.<sup>563</sup>

---

<sup>562</sup> Se trata de un artículo publicado en *Magazin der Musik* (1) 1783, pp. 663-666. Se trata en realidad de un catálogo de instrumentos musicales de la casa Longmann & Broderip que incluye arpas eólicas. Anónimo: "Verzeichniß musicalischer Instrumente, und anderer zur Music gehöriger Bedürfnisse, welche bey Longmann und Broderip 1782". En: Carl Friedrich Cramer (ed.): *Magazin der Musik* 1. Hildesheim y Nueva York, Georg Olms 1971, pp. 663-666, aquí p. 664. El otro artículo mencionado aparecería en *Magazin von verschiedenen Kunst- und andern nützlichen Sachen* 1801, p. 5. Incluiría un catálogo de instrumentos a la venta por Georg Hieronimus Bestelmeier (1764-1829). El arpa eólica tendría el número 828. Lamentablemente no se ha podido encontrar esta última fuente para el presente trabajo. Para más información véase Minssen, Mins *et al.*: *Äolsharfen – Der Wind als Musikant*. Bochinsky, Frankfurt am Main 1997, pp. 143-144.

<sup>563</sup> Dalberg, Johann Friedrich Hugo von: *Die Äolsharfe. Ein allegorischer Traum* Erfurt, Beyer und Maring 1801, pp. IV-VII.

A partir de 1802 se ocuparán de este instrumento enciclopedias musicales y artículos de divulgación científica. Las enciclopedias musicales alemanas aportan información valiosa acerca de la evolución del arpa eólica. El *Musikalisches Lexikon* (1802) del violinista y teórico musical Heinrich Christoph Koch (1749-1816) incluye la entrada “Aeols=Harfe”<sup>564</sup>, en la que el autor asegura haberse interesado por este instrumento gracias a la obra de Dalberg. Koch (1802) constituye una de las investigaciones más avanzadas de la época sobre la organología y encordadura de este instrumento. Él mismo probó una serie de mejoras que expone con todo lujo de detalles en este texto<sup>565</sup>. El lexicógrafo musical Gustav Schilling (1805-1880) incluyó la entrada “Aeolusharfe” en su *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Kunst* (1836) sin realizar prácticamente ninguna aportación original. El artículo titulado *Vervollkommnung der Aeolsharfe* apareció publicado en el número 38 de la *AMZ*, correspondiente a septiembre de 1841. El autor es el acústico y constructor de instrumentos Friedrich (Wilhelm) Kaufmann (1785-1866). En él recomienda los instrumentos de Wilhelm Peter (II) Melhop (1802-1868), fabricante asentado en Hamburgo<sup>566</sup>. Once años más tarde publicará un breve artículo titulado *Für Freunde von Äolsharfen* en la *Neue Berliner Musikzeitung*, donde volverá a recomendar las arpas eólicas de Melhop<sup>567</sup>.

El nuevo *Musikalisches Lexikon* de Koch (1865) dedica una entrada mucho más breve al arpa eólica (“Aeolsharfe”). Abarca una escueta historia del instrumento y su organología, además de una descripción del arpa eólica del propio Koch, perfeccionada gracias a sus observaciones empíricas. Incluye además una serie de recomendaciones para un sonido óptimo del cordófono que revela las dificultades implícitas en su uso:

Alle Arten der Aeolsharfe muss man nach Beschaffenheit des Ortes, wohin sie zum Spielen gesetzt werden, sowie nach Beschaffenheit der Stärke und Richtung des Windes, bald näher bald entfernter an das zu diesem Zwecke geöffnete Fenster oder an die dazu geöffnete Thür

---

<sup>564</sup> V. “Aeols=Harfe”. En: Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Offenbach am Main, André 1802, col. 82-90.

<sup>565</sup> Sirva como ejemplo el siguiente párrafo, que describe el arpa eólica fabricada por el autor. Se trata de un instrumento con trece cuerdas, dispuestas en una doble encordadura: “Darum möchte die Beschreibung einer neuen Art dieses Instruments, die sich durch zwey Flügel, und durch 13 Saiten, welche in zwey besondere Chöre abgetheilt, und in drey verschiedene Oktaven gestimmt sind”. *Op. cit.*, 84.

<sup>566</sup> Kaufmann, Friedrich: “Vervollkommnung der Aeolsharfe”. En: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 38, septiembre 1841, col. 780-782.

<sup>567</sup> Kaufmann, Friedrich: “Für Freunde von Äolsharfen”. En: *Neue Berliner Musikzeitung* 6 (19), 5 de mayo de 1852, p. 152.

stellen, und Fenster oder Thür bald mehr bald weniger aufmachen. Auch lässt das Instrument alle Veränderungen in seinem Spiele nicht immer innerhalb eines kurzen Zeitraumes hören, sondern man muss ihm hierzu gleichsam Zeit und Musse lassen. Nächstdem erfordert die mit Windfängen versehene Art mehrmals wiederholte Versuche, wie die Windfänge oder Flügel nach Beschaffenheit des Ortes und Windes aufs vortheilhafteste gerichtet werden müssen.<sup>568</sup>

La presencia o ausencia del arpa eólica en las enciclopedias musicales es un signo del espíritu de la época. En este caso se observa cómo la longitud de las entradas ha disminuido notablemente a partir de Koch (1865), reflejando el cambio de los tiempos. El arpa eólica apareció también en obras físico-acústicas en lengua alemana: entre otras, destaca un artículo dedicado al arpa eólica en el *Physikalisches Wörterbuch* (1825) de Johann Samuel Traugott Gehler (1751-1795) y otro que trata exclusivamente de ella: *Andeutungen zur Begründung einer Theorie der Äolsharfe* (1830), de Karl Emil von Schafhäütl (1803-1890)<sup>569</sup>. También destaca la teoría acústica de Vincent Strouhal (1850-1922) *Über eine besondere Art der Tonerregung* (1878). Esta última publicación, sin embargo, queda ya muy lejos de la época de Goethe.

Según se ha podido observar en los textos presentados, no existía un modelo único de arpa eólica: la construcción y medidas variaban según la casa fabricante y el gusto del propietario. Estos artefactos tenían en general una forma cuadrangular o de prisma, aunque ya se ha mencionado que también se fabricaban triangulares. Algunos presentaban una única encordadura, mientras que otros modelos mostraban una doble. Las cuerdas podían ser metálicas o de tripa animal, y algunos propietarios instalaban incluso cuerdas de distinto grosor para ampliar el registro del instrumento. Ciertas arpas eólicas estaban pintadas y adornadas, otras simplemente se recubrían con barniz. Muchos propietarios las mantenían al unísono, mientras que otros preferían otra afinación para obtener más tonos parciales y cromatismos.

El furor causado por este instrumento entre la nobleza, la burguesía y los artistas e intelectuales en los territorios de habla alemana desde comienzos del siglo XIX hasta aproximadamente 1860 se manifiesta no sólo en la cantidad de obras literarias, artículos y obras científicas protagonizadas por el arpa eólica, sino también por el número de

---

<sup>568</sup> “Äolsharfe”. En: Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Heidelberg, Mohr 1865, pp. 26-27, aquí p. 27.

<sup>569</sup> von Schafhäütl, Karl Emil: “Andeutungen zur Begründung einer Theorie der Äolsharfe”. En: *Annalen der Physik* 95, 1830, pp. 237-259.

fabricantes. Entre éstos destacan J. W. Bindernagel y Bernhard Keil de Gotha (hacia 1806 y 1825), así como Wilhelm Peter (II) Melhop en Hamburgo. De todos los fabricantes de arpa eólicas en Alemania, es éste el más conocido. Su padre, Wilhelm (I) Peter Melhop, era carpintero naval, con lo que su hijo estuvo familiarizado con la construcción de objetos desde muy pequeño. El pequeño Wilhelm Peter aprendió piano y algunos fundamentos de composición. Al parecer realizó sus primeros bocetos de arpas eólicas en 1835, y en 1837 Friedrich Kaufmann probó uno de sus modelos. Wilhelm Peter (II) Melhop aparece como fabricante de arpas eólicas y otros instrumentos en los *Hamburgische Adress-Bücher* de 1839. Sin duda alguna, los dos artículos escritos por Kaufmann en 1841 y 1852 habrían obedecido a una inteligente estrategia publicitaria con el fin de aumentar el volumen de ventas. Desde la muerte de Melhop hasta aproximadamente 1890, sus herederos se encargaron de la fabricación y venta de arpas eólicas<sup>570</sup>.

A finales del siglo XVIII era habitual la instalación de arpas eólicas en ventanas, jardines y parques privados, de modo que el público en general no tenía acceso a ellas. Sólo a mediados del siglo XIX se empezó a plantear la posibilidad de colocar arpas eólicas en parques públicos<sup>571</sup>. El entusiasmo romántico llevó a instalar arpas eólicas en ruinas, a veces artificiales (Emichsburg zu Ludwigsburg y en Weibertreu zu Weinsberg). No era tampoco infrecuente su colocación en cuevas (por ejemplo la *Grosse Grotte* del parque del palacio Belvedere de Weimar, en Sanspareil zu Hollfeld o en una hendidura del Altensteiner Park en Turingia). El médico y escritor romántico Justinus Kerner (1786-1862) hizo instalar cuatro arpas eólicas en una torre de las ruinas de Weibertreu en 1824<sup>572</sup>. Esta estratégica disposición sin duda obedecía al gusto romántico por la naturaleza y lo espiritual, de ahí su preferencia por la música de estos instrumentos. Lichtenberg describe perfectamente este sentimiento, tan sugerente para la imaginación de los románticos:

Die Vorstellung von einer Folge harmonischer Töne, die ohne bestimmte Melodie sanft anschwellend, nach und nach wieder in der Ferne hinsterven, gleich den Bewegungen einer erquickenden

---

<sup>570</sup> Para más información e imágenes de los modelos fabricados por Melhop, véase Minssen *et al.* (1997), 141-197.

<sup>571</sup> Este último uso apareció bien avanzado el siglo XIX. En un artículo anónimo publicado en 1854 se sugiere la colocación de arpas eólicas en parques públicos: "Es wäre überhaupt zu wünschen, dass man in öffentlichen Parks, wo oft so günstige Gelegenheit dazu ist, sehr grosse Windharfen placirte und solche an einzelnen Abenden spielen liesse". Anónimo: "Über das Spiel der Äolsharfe". En: *Neue Berliner Musikzeitung* 8 (26), 28 de junio de 1854, pp. 201-203, aquí p. 203.

<sup>572</sup> Actualmente las ruinas están restauradas y es posible apreciar dónde estaban colocados estos instrumentos. Se instalaron al menos dos entre 2000 y 2001.

Frühlingsluft, hat, ob ich gleich nie etwas von der Art gehört habe, doch immer viel Reizendes für meine Phantasie gehabt.<sup>573</sup>

Como ya se ha mencionado anteriormente, el arpa eólica fue un objeto muy apreciado por las Bellas Artes durante el Romanticismo. En el ámbito de expresión en lengua alemana, numerosos compositores pusieron música a poemas relacionados con el arpa eólica, dando lugar a hermosísimos *lieder*. Los más conocidos son los compuestos por Johannes Brahms (1833-1897) y Hugo Wolf (1860-1903), basados en el poema de Mörike *An eine Äolsharfe*<sup>574</sup>. Pero también Ludwig van Beethoven compuso un *lied* titulado *To the aeolian harp*, que está incluido en la colección *Wälisische Lieder*<sup>575</sup>. Otros compositores quisieron recrear el sonido peculiar del arpa eólica con instrumentos musicales. Así, el estudio op. 25, n° 1 en la sostenido mayor de Friedrich Chopin (1810-1849) fue apodado “Arpa eólica” por Robert Schumann. Esta pieza fue transcrita para arpa de pedal de movimiento doble por el virtuoso romántico Wilhelm Posse<sup>576</sup>. El estudio número nueve de los 12 *études d'exécution transcendante* compuestos por Sergei Liapunov (1859-1924) se titula asimismo *Arpas eólicas*. Además, el arpista y compositor Félix Godefroid (1818-1897) escribió una obra para arpa titulada *Le harpe éolienne* que podría estar inspirada en el poema *Äolsharfen* de Goethe<sup>577</sup>. Paul Hindemith (1895-1963) se inspiró en el poema *Auftrag* (1783), de Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748-1776), para la composición del tercer movimiento (*Sehr langsam*) de su *Sonate für Harfe* (1939). El poema de Eduard Mörike *An eine Äolsharfe* inspiró además a Hans Werner Henze

---

<sup>573</sup> *Op. cit.*, p. 261.

<sup>574</sup> Wolf, Hugo: “An eine Äolsharfe”. En: *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*. Mannheim, Heckel 1899, pp. 39-44; Brahms, Johannes: “An eine Äolsharfe op. 19, n° 5”. En: *Ein- und zweistimmige Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte*. Berlín, Simrock (sin año), pp. 11-15.

<sup>575</sup> van Beethoven, Ludwig: “Wälisische Lieder für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung von Klavier, Violine und Cello WoO 155”. En: Sieghard Brandenburg y Ernst Herttrich (eds.): *Beethoven. Werke*. Múnich, Henle 1999, XI (I), pp. 202-277. *To the aeolian harp* se encuentra en pp. 224-225. No aparece el nombre del autor del texto.

<sup>576</sup> Posse, Wilhelm: *Etude für Klavier von Fr. Chopin*. Leipzig, Zimmermann 1919.

<sup>577</sup> La Dra. María Rosa Calvo-Manzano es la autora de esta interesante hipótesis. Aunque en la partitura no aparece ninguna referencia expresa al poema de Goethe, la pieza presenta una estructura muy similar a la del texto. En ella se diferencian perfectamente dos partes: una “femenina” en *ppp* y *un poco Allegro*, y otra “masculina”, con valores más largos, que llega a alcanzar el *forte*. Éstas se alternan formando un diálogo, al igual que en el poema *Äolsharfen*. A diferencia del texto, el diálogo está precedido por una brevísima introducción de tres acordes de tónica, y termina con una coda de glissandos a modo de conclusión. La estructura de la obra musical sería: *ABAB'A + coda*. Godefroid, Félix: *La harpe éolienne*. París, Deiss 1850.



(1926-...) la composición de la pieza *An eine Äolsharfe. Musik für konzertierende Gitarre und 15 Soloinstrumente* (1985 / 1986)<sup>578</sup>.

La radio y el gramófono marcaron el fin de este instrumento mecánico. El arpa eólica cayó rápidamente en olvido a principios del siglo XX, desapareciendo completamente del arte y de la ciencia. También desaparecerá del mercado como objeto de consumo. Para comprender este hecho es preciso tener en cuenta la invención del gramófono y el fenómeno de la industrialización: el ruido de trenes, máquinas y vehículos motorizados ya no permitía el silencio necesario para apreciar el sonido del arpa eólica. Ésta tuvo un tímido resurgimiento como artefacto decorativo en Inglaterra y Estados Unidos a finales de los 70. En la década de los 90, Erich Bänderle y Mins Minssen crearon en el norte de Alemania un arpa eólica electroacústica diseñada para sonar con la respiración humana en espacios cerrados o por acción del viento en espacios al aire libre<sup>579</sup>. Petersen (1992) ofrece una divertida descripción de una instalación que data de algunos años antes:

So spielt er denn seit kurzem das Lied der Ewigkeit auf einer Äolsharfe mit der technischen Bezeichnung: AIRBULL-Windkraftanlage, die von der Ostfriesischen Windenergie GmbH und Co. KG hinter dem Seedeich betrieben wird. Sie kann Sehnsuchtsmelodien mit einer Megawattleistung von 2,6 Millionen Kilowattstunden pro Jahr zustandebringen, wobei ihr leise Töne immer noch recht gut vernehmbar durch einen nur wenig veränderten Stellwinkel der Rotorblätter gelingen -, erstaunlicherweise selbst bei Windstärke null.<sup>580</sup>

Actualmente existen algunos fabricantes en Alemania y en el mundo anglosajón que construyen reproducciones semejantes a las del siglo XIX con el fin de ser utilizadas en el interior de la casa o en jardines. Algunos de ellos incluso ofrecen la posibilidad de adquirir sus productos a través de

---

<sup>578</sup> Esta obra para conjunto instrumental se estrenó el 27 de agosto de 1986 en el Festival Internacional de Música de Lucerna. David Tanenbaum (1956-...) interpretó el papel de guitarra solista, y el conjunto fue dirigido por Bernhard Klee (1936-...).

<sup>579</sup> Véase Minssen *et al.* (1997), pp. 45ss., así como el capítulo correspondiente. Los autores sostienen la hipótesis de que la amplificación electrónica (micrófonos, *pick-ups*...) del sonido desempeñará un papel decisivo en el futuro del arpa eólica.

<sup>580</sup> Petersen, Günther: *Windharfe und Wasserorgel. Unzeitgemäße Zeitskizzen*. Freiburg im Breisgau, Schillinger 1992, p. 7.

internet<sup>581</sup>. También existen algunas páginas web con instrucciones para su fabricación<sup>582</sup>.

A lo largo de este repaso histórico se ha mostrado que el arpa eólica es una invención netamente europea, pues aunque el fenómeno físico-acústico que la caracteriza se conoce desde hace siglos, sólo se ha desarrollado tecnológicamente en este continente. El arpa eólica está presente en la cultura europea desde el siglo XVII hasta hoy en día, si bien su época de máximo apogeo abarca entre mediados del siglo XVIII y finales del XIX. Se encuentra en muy diversas manifestaciones artísticas, algunas de las que rebasan el ámbito cultural europeo. Es esencial conocer la organología, historia y presencia de este instrumento mecánico en las artes y la ciencia para poder comprender plenamente la concepción de espiritualidad y naturaleza en el Romanticismo: algunos investigadores han llegado a pensar que este movimiento artístico habría sido muy diferente sin la existencia de este instrumento mecánico, aventurando que, sin el arpa eólica, algunas obras artísticas ni siquiera se habrían podido concebir:

It is possible to speculate that, without this play-thing of the eighteenth century, the romantic poets would have lacked a conceptual model for the way the mind and the imagination respond to the wind, so that some of their most characteristic passages might have been, in a literal sense, inconceivable.<sup>583</sup>

---

<sup>581</sup> En Estados Unidos, Walden Winds: <http://www.waldenwinds.com/> y Aeolian Wind Harps: <http://harmonicwindharps.com>. En Australia, Robert James: <http://robert-dorothy-james.com/>. En Inglaterra, Arthur Robb: <http://www.art-robb.co.uk/aeol.html>. (Estas páginas se han examinado por última vez el 1 de abril de 2012).

<sup>582</sup> Sirva como ejemplo <http://www.art-robb.co.uk/aeol.html> (01-04-2012).

<sup>583</sup> Citado según Hankins, Thomas L. y Silverman, Robert J.: *Instruments and the Imagination*. Princeton, University Press 1995, p. 88.

### 3.2.2. EL ARPA EÓLICA EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA

Danckert (1976) señala que algunas culturas de la Antigüedad asociaban al viento con el aire, y por tanto con la vida y con la fertilidad<sup>584</sup>. Esta concepción se debía a la observación empírica de la respiración en hombres y animales, así como al arrastre de semillas y polen por el viento. Es muy posible que dicha asociación comenzara ya en la Prehistoria. En cualquier caso, algunas lenguas indoeuropeas reflejan el binomio viento-vida en su etimología. Los vocablos griegos *ánemos* y *ásthma*, al igual que el latín *halare*, posiblemente tienen como tronco común la raíz indoeuropea *\*an[ə]-*, cuyo significado es “respirar, aspirar”<sup>585</sup>. Las palabras latinas *animus* (“alma, soplo de vida”) y *animare* (“dar o insuflar vida”) son ejemplos claros de esta antiquísima conexión del viento con la vida en las lenguas indoeuropeas. Danckert (1976) destaca esta asociación en canciones populares europeas a través de múltiples ejemplos<sup>586</sup>. Pero la identificación del viento con la vida no es exclusiva de las lenguas y culturas indoeuropeas: en las culturas semíticas también existía esta asociación, que se puede ejemplificar con el comienzo del libro del Génesis<sup>587</sup>.

En consecuencia, no es extraño que los desconocidos orígenes del arpa eólica estén ligados a numerosas leyendas de Oriente Próximo y Grecia. Como ya se ha señalado, un primer grupo relaciona la invención del arpa eólica con partes de animales muertos que producían sonido gracias a la acción del viento: en éste se podría incluir la invención de la lira por el dios Hermes, quien observó cómo el viento hacía vibrar los tendones secos de una tortuga y producía sonido gracias a su resonancia en el caparazón del animal. Otras leyendas posteriores atribuyen la invención del arpa eólica a un viento de origen divino que actuaba sobre un instrumento musical convencional como el arpa. Así, una leyenda hebrea contenida en el *Talmud* menciona que el rey David colgaba su arpa en la pared cuando se iba a dormir, y las cuerdas resonaban por la noche gracias al viento: “Über Davids Bett hieng eine Harfe. Sobald es

---

<sup>584</sup> Danckert, Werner: *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker*. Bonn / Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft 1976-1978, vol.1, pp. 318-324.

<sup>585</sup> Wermke *et al.* (2001), 38-39.

<sup>586</sup> *Op. cit.*, 318-324.

<sup>587</sup> “Entonces Yahvé Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente”. (Gn 2, 7). Ubieta López (1998), 11.

Mitternacht ward, kam der Nordwind und blies hinein, dass sie von selbst spielte. Sofort stand er auf und beschäftigte sich mit der Tora, bis die Morgenröte anbrach”<sup>588</sup>. El motivo del viento que hace sonar las cuerdas de un arpa se encuentra además en el libro de los *Salmos*. En el salmo 137 (136), titulado *Balada del desterrado*, el pueblo israelí cuelga sus arpas de las ramas de los árboles. Esto es más evidente en la traducción de Lutero por “Harffen”, ya que la *Nueva Biblia de Jerusalén* (1998) se ha decantado por “cítaras”. El instrumento, sin embargo, sigue siendo un cordófono que el viento hace sonar. Teniendo en cuenta que muchas ceremonias religiosas del Israel bíblico incluían música de arpa y otros instrumentos de cuerda, se ha querido ver en esta imagen el abandono de la fe por parte del pueblo de Israel durante su destierro en Babilonia:

A orillas de los ríos de Babilonia,  
Estábamos sentados llorando,  
Acordándonos de Sión.  
En los álamos de la orilla  
Colgábamos nuestras cítaras.<sup>589</sup>

El motivo del arpa eólica como tal aparece por primera vez en la literatura europea dentro de *The Castle of Indolence* (1748), obra del poeta inglés James Thomson. El instrumento que nos ocupa se encuentra en las secciones XL y XLI:

XL  
[...]  
The god of winds drew sounds of deep delight:  
Whence, with just cause, \*the harp of Aeolus is hight.

---

<sup>588</sup> Schlögl, Nivard (ed.): *Der babylonische Talmud*. Viena, Burgverlag 1921, p. 10. La tradición cabalística también recoge esta leyenda y la interpreta: “Y [David] se esforzaba en el estudio de la Torá en ese momento de la medianoche, cuando se despierta el viento norte. Y ese viento golpeaba contra las cuerdas del arpa de David, y entonces el arpa producía sonidos musicales y entonaba una canción. [...] El arpa, cuando entonaba su melodía por medio del impulso de ese viento que acariciaba sus cuerdas, abría y decía: ‘Te alabarán pueblos, te alabarán todos los pueblos (Salmos 67:4)’. [...] Y [David] observó en todo este Salmo, y en especial en este versículo el que se refirió al arpa, cuando emite su declaración. Y se lo considera un versículo fundamental pues a través de la alabanza y las gracias dadas por todos los pueblos a El Santo, Bendito Sea, se consigue la completitud de la gloria de El Santo, Bendito Sea, en lo de arriba y lo de abajo”. Proyecto Amós (trad.): *El Zohar. Traducido, explicado y comentado*. Barcelona, Obelisco 2011, vol. XI, pp. 17-18.

<sup>589</sup> Sal 137 (136), 1-2. Ubieta López (1998), 808. Según la traducción de Lutero: “An den Wassern zu Babel sassen wir / vnd weineten / Wenn wir an Zion gedachten. || Vnsere Harffen hiengen wir an die Weiden / Die drinnen sind”. Volz, Hans (ed.): *D. Martin Luther. Die gantze Heilige Schrifft Deudsch*. Wittenberg 1545. Múnich, Rogner & Bernhard 1972, vol. 1, p. 1084.

XLI

Ah me! What hand can touch the string so fine?  
Who up the lofty Diapason roll  
Such sweet, such sad, such solemn airs divine,  
Then let them down again into the soul?  
Now rising love they fan'd; now pleasing dole  
They breath'd, in tender musings, through the heart;  
And now a graver sacred strain they stole,  
As when seraphic hands an hymn impart:  
Wild-warbling nature all, above the reach of Art!<sup>590</sup>

El arpa eólica será la protagonista absoluta en *Ode on Æolus's Harp* (1750), obra publicada póstumamente:

Ode on Æolus's harp\*

I.

Æthereal Race, inhabitant of Air,  
Who hymn your God amid the secret grove;  
Ye unseen beings to my harp repair,  
And raise majestic strains, or melt in love.

II.

Those tender notes, how kindly they upbraid  
With that soft woe they thrill the lover's heart!  
Sure from the hand of some unhappy maid,  
Who dy'd of love, these sweet complainings part.

III.

But hark! That strain was of a graver tone,  
On the deep strings his hand some hermit throws;  
Or he the sacred Bard; who sat alone,  
In the drear waste, and wept his people's woes.

IV.

Such was the song which *Zion's* children sung,  
When by *Euphrates'* stream they made their plaint:  
And to such solemn notes are strung  
Angelic harps, to sooth a dying faint.

V.

Methinks I hear the full celestial choir,  
Thro' heaven's high dome their awful anthem raise;  
Now chanting clear, and now they all conspire  
To swell the lofty hymn, from praise to praise.

---

<sup>590</sup> Thomson, James: *Works*. Londres, Millar 1750, vol. 2, p. 157. Thomson añadió además una nota a pie de página en la que explicaba qué es un arpa eólica: "This is not an imagination of the author; there being in fact such an instrument, called *Æolus's harp*, which, when placed against a little rushing of current of air, produces the effect here described". *Ibid*.

VI.

Let me, ye wand'ring spirits of the wind,  
Who, as wild fancy prompts you, touch the string,  
Smit with your theme, be in your chorus join'd,  
For 'till you cease, my Muse forgets to sing.<sup>591</sup>

A partir de esta oda el arpa eólica, aparecerá recurrentemente en la literatura inglesa. Destacan de manera especial los poemas *The Eolian Harp* (1795) y *Dejection: an Ode* (1805), de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), así como *The two Voices* (1834), de Alfred Tennyson (1809-1892). El término específico *Äolsharfe* o sus variantes no llegarán a la literatura en lengua alemana hasta 1795, año en el que Herder tradujo al alemán los dos poemas de Thomson señalados. Algunos años antes apareció este instrumento en la obra lírica de Christoph Martin Wieland (1733-1813) con el nombre de *Englische Harfe*. Ello no debe llevar al lector a pensar en arpas convencionales fabricadas en Inglaterra, sino en arpas eólicas, ya que éstas empezaron a comercializarse y extenderse por el continente europeo desde Gran Bretaña, como ya se ha expuesto anteriormente. El término *Englische Harfe* aparece en la oda *Er übt die Haine, wenn sie der Morgen grüßt*, que al parecer se publicó por primera vez en la revista *Der Teutsche Merkur* (1773-1789), de la que él era editor, y que posteriormente se incluyó en la antología *Gedichte*. El arpa eólica está relacionada aquí con el mundo del más allá ("Nachwelt"):

Ode.

Er übt die Haine, wenn sie der Morgen grüßt,  
Oder wenn auf den Auen der Frühling schläft,  
Den Ruhm der Tugend nachzuhalten.  
Menschen sind taub, doch ihm horcht der Seraph!

Ihn wird die Nachwelt, wenn seine Stimme schon  
Sich den Gesängen Englischer Harfen mischt,  
Hören, ihn segnen, seine Hymnen  
Vor dem nachahmenden Jüngling spielen,

Welcher, sie hörend, sich hingezücket fühlt,  
Göttlich zu singen. Auch weint bei seinem Lied  
Einst manch jugendlich weiches Mädchen,  
Zärtlich wie Doris, und liebt den Sänger.<sup>592</sup>

---

<sup>591</sup> *Op. cit.*, vol. 2, p. 234-235. En una nota a pie de página, Thomson se remite a *The Castle of Indolence* y atribuye la invención del arpa eólica a un tal Mr. Oswald: "Æolus's Harp, is a musical instrument, which plays with the wind, invented by Mr. Oswald; its properties are fully described in the Castle of Indolence". *Ibid.*

<sup>592</sup> Martini, Fritz y Seiffert, Hans Werner (eds.): *Christoph Martin Wieland. Werke*. München, Carl Hanser 1965, vol. 4, p. 31.

Tanto *The Castle of Indolence* como *Ode on Aeolus' Harp* fueron traducidas por Herder en 1795. En ambas traducciones el arpa eólica hace referencia a las voces del más allá y a la armonía celestial. Una de ellas lleva por título *Die Aeolsharfe*. Ésta se publicó por primera vez en el primer volumen de la revista *Neue Deutsche Monatsschrift* en 1795:

Die Aeolsharfe

Nach Thomson.

1795.

Kommt, ätherische Wesen,  
Luftbewohner, die Ihr über der Menschheit Loos  
Euch betrübt und erfreuet!  
Aeol's Saiten erwarten Euch. -

Horch, sie kommen unsichtbar. -  
Diesen traurigen Ton, sang ihn ein Liebender,  
Der zum Tod in die Schlacht zog? -  
Jenen zärteren, sanftern Laut,

Diesen Seufzer verhauchte  
Braut und Mutter? - Erklang diesen ein flehender  
Greis, der unter der Knechtschaft  
Harten Fessel daniedersank? -

Süße Töne beginnen.  
Seid Ihr Kindesgelall? oder der Säuglinge  
Und des Knaben und Mädchens  
Erste Freuden? O weilet, weilt! -  
Kehret, Seufzer des Manns, die Ihr den letzten Hauch  
Seines brechenden Herzens  
Einem fühlenden Weltgeist gabt! [...]

Singt, Ihr Hauche des Weltalls,  
Wandernde Stimmen, singt Eure phantastischen  
Töne, denen erwartend  
Kehret, Seufzer des Manns, die Ihr den letzten Hauch  
Seines brechenden Herzens  
Einem fühlenden Weltgeist gabt!

Singt, Ihr Hauche des Weltalls,  
Wandernde Stimmen, singt Eure phantastischen  
Töne, denen erwartend  
Meine künstliche Leyer schweigt.<sup>593</sup>

---

<sup>593</sup> Herder, Johann Gottfried: "Die Aeolsharfe". En: *Neue Deutsche Monatsschrift* 1, 1795, pp. 123-124. En la traducción que se publicó en la revista no aparece el nombre de Herder. Posteriormente se incluyó este texto en su obra lírica. La universidad de Bielefeld

Se trata de una oda con once estrofas cuya forma es la del asclepiadeo menor, un metro eólico. Es muy posible que Herder eligiera este verso porque su nombre está relacionado con el instrumento al llevar el mismo adjetivo. Busch-Salmen *et al.* (1998) indican que posiblemente el motivo que le impulsó a realizar esta traducción fuera el arpa eólica que entregó el poeta Johann Joachim Christoph Bode (1730-1793) el 13 de diciembre de 1793, poco antes de morir, a Sophie von Schardt (1755-1819), amiga de Herder<sup>594</sup>. A comienzos de ese mismo mes, el escritor ya le había enviado una carta a su amiga de la cual se desprende que el poema de Thomson, en su lengua original, era conocido por los círculos intelectuales de Alemania:

Weimar, Anfang Dezember 1793. Hier haben Sie, meine Kleine, das Büchlein für Bode [...] und drei gezeichnete schöne Stellen von der Aeolusharfe, leider habe ich noch keine Beschreibung gefunden. Aus Thomsons Stelle ließe sich, wenn das Wort reclin'd Bedeutung haben soll, schließen, daß sie (welches auch natürlicher ist) angelehnt werden müsse; ich bin aber noch wenig klug. Wenn wir die schönen Geister, die der Dichter besingt, darauf spielen hören, wollen wir auch Oden machen, trotz Thomson. Indeß leben Sie wohl und hängen Sie die Harfe in Ihr Schlafzimmer; vielleicht spielt ein sanfterer Aeolus da.<sup>595</sup>

El propio Herder fue un gran aficionado a las arpas eólicas, hasta el punto de adquirir una. De esta manera, y a través de sus traducciones de Thomson, el arpa eólica entró en la literatura en lengua alemana. A partir de 1760 se comenzaron a publicar en Gran Bretaña los poemas osiánicos de James Macpherson. El símbolo del arpa que suena por acción del viento está cargado de una profunda tristeza: hace referencia a los lamentos desesperanzados de los muertos desde el más allá. Como ya se mencionó en el apartado dedicado al arpa, Herder tradujo numerosas obras de Macpherson al alemán, introduciendo así en el ámbito de expresión alemana el motivo del arpa que suena sin intervención humana. Sus traducciones ejercieron una gran influencia entre los intelectuales alemanes. El poema de Schiller *Würde der Frauen* (1795) compara por

---

ha puesto en marcha un banco de datos *online* con revistas de la Ilustración digitalizadas. La traducción de Herder en *Neue Deutsche Monatsschrift* se puede consultar en la siguiente URL: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/neudeutmon/neudeutmon> (01-04-2012).

<sup>594</sup> *Op. cit.*, 200.

<sup>595</sup> Goethe- und Schiller-Archiv (ed.): *Johann Gottfried Herder. Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803*. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger (1977-2009), vol. 7, p. 74.



primera vez en la historia de la literatura en lengua alemana la sensibilidad del alma de la mujer con el delicado sonido de un arpa eólica, funcionando así este instrumento como un símbolo:

Streng und stolz sich selbst genügend,  
Kennt des Mannes kalte Brust,  
Herzlich an ein Herz sich schmiegend,  
Nicht der Liebe Götterlust,  
Kennet nicht den Tausch der Seelen,  
Nicht in Tränen schmilzt er hin,  
Selbst des Lebens Kämpfe stählen  
Härter seinen harten Sinn.

Aber, wie leise vom Zephir erschüttert  
Schnell die äolische Harfe erzittert,  
Also die fühlende Seele der Frau.  
Zärtlich geänstigt vom Bilde der Qualen  
Wallte der liebende Busen, es strahlen  
Perlend die Augen von himmlischen Tau.<sup>596</sup>

Como se mencionó en el apartado anterior, la obra literaria más relevante anterior a 1802 protagonizada por el arpa eólica es *Die Aeolsharfe - ein allegorischer Traum*, de Johann Friedrich Hugo von Dalberg. Éste fue canónigo en Tréveris y Worms, y compaginaba su cargo eclesiástico con la escritura. Conoció por primera vez el arpa eólica en un viaje al sur de Italia: fascinado por este instrumento, cuando regresó a Alemania encargó uno al fabricante Bindernagel, de Gotha. Reflejó sus observaciones y experimentos en la obra citada, que contribuyó decisivamente a la divulgación de este instrumento en el ámbito de expresión alemana. Según el autor, este instrumento todavía no estaba muy extendido: “Die Aeolsharfe, deren reizende Wirkungen diese kleine Dichtung schildert, ist in Deutschland noch so wenig bekannt, dass eine vorläufige Beschreibung derselben nicht zweckwidrig seyn wird”<sup>597</sup>.

*Die Aeolsharfe* contiene una introducción que describe el arpa eólica<sup>598</sup> y aporta algunas consideraciones físico-acústicas. Menciona al padre Kircher y a William Jones entre otros, recogiendo además una interesante comparación con el prisma óptico<sup>599</sup>. Más adelante aparecerán

<sup>596</sup> Dann *et al.* (1988-2004), vol. 1, p. 186.

<sup>597</sup> *Op. cit.*, 3.

<sup>598</sup> *Op. cit.*, III – VIII.

<sup>599</sup> “Die Saiten der Aeolsharfe werden bekanntlich, alle in den Einklang gestimmt, gleichwohl erhalten wir durch sie fast dieselbe Verschiedenheit der Töne, wie durch das Prisma in Ansehung der Farben. Nur zeigt sich hierbey wieder ein merkwürdiger, in der verschiedenen Natur des Lichtes und des Schalles gegründeter Unterschied. Statt dass wir im Prisma die Farben in einer solchen Ordnung erhalten, dass eine in die andere sanft

algunas fuentes literarias relacionadas con este instrumento<sup>600</sup>. Culmina con una historia alegórica sobre su invención que está ambientada en el sur de Italia<sup>601</sup>. La crítica literaria en general considera que este relato muestra escasa calidad. Brown y Boyle (1970) dudan de su nivel literario por la falta de coherencia interna que muestra el texto: “But convinced of the baseless fabric in whose image the vision is formed, the unhappy reader of Dalberg’s work sighs with pained relief that the revels are at last ended”<sup>602</sup>. A pesar de ello, el interés de *Die Aeolsharfe* reside en la combinación de divulgación científica con experimentación literaria; conviene destacar además que ya en esta obra se asocia el arpa eólica al mundo de los espíritus y a la dimensión sobrenatural. El motivo del arpa eólica se extendió en la literatura en lengua alemana y llegó a ser habitual a partir del Prerromanticismo a través de las traducciones de Herder y de su ensayo *Freimäurer*, publicado en la revista *Adrastea* (1802)<sup>603</sup>. Ésta fue fundada en 1801 y editada por el propio Herder. Aparecía cada tres meses y contenía artículos sobre temas políticos, históricos, religiosos, etc. *Freimäurer* es un artículo de cuarenta páginas que presenta parcialmente la historia y la filosofía masónicas, incluyendo un poema titulado *An die Aeolsharfe*:

*Horst.* < Komm in den Garten! Linda singt zur Guitarre.

*Faust.* Vielleicht auch ein Freimäurerlied, oder was es zu seyn verdiente.

*Linda (einer Aeolsharfe gegen über, die am Baume hangend dann und wann klagende Töne giebt. Linda singt:)*

*An die Aeolsharfe.*

Harfe der Lüfte, du bringst  
Klagende Laute mir zu  
Aus der Fülle der Welten  
Weltgeist, seufzet dann Alles in Dir?

(In veränderter Tonweise sich selbst antwortend)  
“Binde die Töne

---

und allmählich verläuft, so erscheinen uns die Töne der Aeolsharfe in weiten Intervallen aus einander liegend. Denn die in der Natur gegründete Folge der Töne, ist ganz verschieden von der in unserer musicalischen Scala angenommen. Sie gründet sich auf reine mathematische Verhältnisse und muss sich der erwiesenen Natur des Schalles nach darauf gründen“. Dalberg (1801), XIV-XV.

<sup>600</sup> *Op. cit.*, IX - XV.

<sup>601</sup> *Op. cit.*, 5-29.

<sup>602</sup> Brown, Andrew y Boyle, Nicholas: *The Aeolian harp in European literature, 1591-1892*. Duxford / Cambridge, Bois de Boulogne 1970, p. 40.

<sup>603</sup> *Freimäurer* también está incluido en las obras completas de Herder. Véase Müller, Johann Georg (ed.): *J. G. von Herder. Sämmtliche Werke*. Tübingen, Cotta 1809, vol. 10, pp. 171-205, aquí pp. 194-195. *Freimäurer* se publicó originalmente en la segunda parte del cuarto volumen de la revista *Adrastea*. Véase Herder, Johann Gottfried: “Freimäurer”. En: *id.* (ed.): *Adrastea*. Leipzig, Hartknoch 1802, pp. 271-312.

Liebend zusammen  
Und sie werden ein Saitenspiel. [...]

Horch! Ich höre den Gram  
Aller Verlaßnen,  
Einsam Wünschenden, Sehrenden,  
Matt sich Mühenden –

Knüpfe sie, Weltgeist,  
Wirkend zusammen  
und sie erklingen, ein Saitenspiel.<sup>604</sup>

El arpa eólica adquiere aquí dos significados: la hermandad universal en sentido masónico y la armonía universal. Busch-Salmen *et al.* (1998) interpretan el arpa eólica en este texto como la voz de un dios secularizado o *Weltgeist*<sup>605</sup>. Durante la Ilustración floreció la masonería en las regiones protestantes del ámbito de expresión en lengua alemana. Gran parte de los escritores de finales del siglo XVIII estaban adscritos a la masonería y esta sociedad secreta ejerció una enorme influencia sobre los intelectuales de la época. Herder había sido miembro de la logia *Zum Schwert* en Riga. No llegó a formar parte de la logia weimariana *Amalia* oficialmente por su cargo de pastor luterano, pero asistía regularmente a sus tenidas.

Entre las obras literarias del Prerromanticismo alemán en las que el arpa eólica está presente destacan *Auftrag* (1776) de Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748-1776). Este poema se basa en una oda de Johann Heinrich Voß (1751-1826) titulada *Vermächtnis*<sup>606</sup>. El texto de Hölty consta solamente de tres estrofas con cuatro versos cada una:

Ihr Freunde, hänget, wann ich gestorben bin,  
Die kleine Harfe hinter dem Altar auf,  
Wo an der Wand die Todtenkränze  
Manches verstorbenen Mädchens schimmern.

Der Küster zeigt dann freundlich dem Reisenden  
Die kleine Harfe, rauscht mit dem rothen Band,  
Das, an der Harfe festgeschlungen,  
Unter den goldenen Saiten flattert.

---

<sup>604</sup> Herder (1802), 297s.

<sup>605</sup> "Geradezu als Stimme dieses säkularisierten Gottes, des 'Weltgeists', hat Herder in seinem Spätwerk 'Adrastea' die Äolsharfe gesehen, indem er in den Gesprächen der 'Freimäurer' [...] aus maurerischem Geist die Harfe besingen ließ". *Op cit.*, 200.

<sup>606</sup> Para este trabajo no ha sido posible encontrar este poema en la obra de Voß. Véase Langen, August: "Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung. Zum 70. Geburtstag von J. Müller-Blattau". En: Christoph-Hellmut Mahling (ed.): *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*. Bärenreiter, Kassel 1966, vol. 1, pp. 160-191, aquí p. 174.

Oft, sagt er staunend, tönen im Abendroth  
Von selbst die Saiten, leise wie Bienton;  
Die Kinder, auf dem Kirchhof spielend,  
Hörtens, und sahn, wie die Kränze bebten.<sup>607</sup>

Langen (1966) considera que en este texto se funde el arpa, metonimia tradicional de la poesía, con elementos osiánicos y cristianos<sup>608</sup>. Este poema de Höltz precede al tercer movimiento (*Sehr langsam*) de la *Sonate für Harfe* (1939) compuesta por el músico alemán Paul Hindemith (1885-1963)<sup>609</sup>. Otro ejemplo destacado de lírica del Prerromanticismo en lengua alemana es *An Itai's Aeolische Harfe. Den 28sten August 1804* (1804) de Christian Graf zu Stolberg (1748-1821)<sup>610</sup>. El arpa eólica parece actuar aquí como un símbolo literario, con el significado de la nostalgia por el más allá y el mundo espiritual:

Nicht der kündigen Hand, noch dem Hauch des Meisters gelehrig,  
Schlummre, wenn Flöten umher tönen, und schallt das Klavier,  
Ungeweckt von der rauschenden Fluth in silbernen Saiten,  
Und von Harmonika's Laut, und von der Jungfrau Gesang!  
Also schlummerte Psyche dereinst, bis Liebe sie weckte,  
Und vor erwachendem Blick stand der Urania Sohn!  
Nur der säuselnde Hauch von Lüften des Himmels erwecke  
Dich, Aeolia, dann flüstere melodischen Schmerz  
Süßen, seligen Schmerz der himmelahnenden Sehnsucht,  
Welche des Einen nur harrt, und in dem Einen nur lebt!  
Die, von der Hoffnung gelabt, am Becher der Labenden dürestet,  
Bis sie dem Urquell dereinst Fülle des Heiles entschöpft.

El arpa eólica cobra una importancia inusitada en la literatura del Romanticismo alemán. Jean Paul Richter (1763-1825) utiliza este motivo

---

<sup>607</sup> Existe una versión posterior de este texto que data de 1783. En ella sólo hay cambios en el penúltimo verso que no afectan al significado y función del arpa eólica. Hettche, Walter (ed.): *Ludwig Christoph Heinrich Höltz. Gesammelte Werke und Briefe*. Göttingen, Wallstein 1998, p. 215.

<sup>608</sup> "Die Ossianische Vorstellung der wie von Geisterhänden der Abgeschiedenen berührten, im Winde erklingenden Harfe des Sängers wird hier in das Christliche transponiert. Höltz's Harfe, nach ältester Tradition Attribut seines Dichtertums, hängt in der Dorfkirche hinter dem Altar mitten unter den Totenkränzen verstorbener Mädchen, die so wie er früh aus dem Leben scheiden mußten, wie diese ein Gedenkzeichen für den Verblichenen, und die ihr geheimnisvoll entströmende leise Musik ist wie die Stimme des Dichters aus dem Jenseits". *Op. cit.*, 175.

<sup>609</sup> Se trata de un movimiento lento, de breve duración, que comienza en compás de 4/4. Véase Hindemith, Paul: *Sonate für Harfe*. Maguncia, Schott 1968, pp.14-15.

<sup>610</sup> Stolberg, Christian y Stolberg, Friedrich Leopold: *Gedichte*. Viena, Wallishausner 1821, vol. 2, pp. 211-212. Aunque las publicaciones consultadas para este trabajo atribuyen el poema a Christian, el ejemplar de las obras completas utilizado especifica la autoría de su hermano Friedrich Leopold (véase *op. cit.*, p. VIII).

sobre todo en su obra temprana. En las novelas *Leben des Quintus Fixlein* (1796)<sup>611</sup> y *Titan* (1800-1803)<sup>612</sup>, el arpa eólica hace referencia expresa a la integración del hombre con la naturaleza y el mundo sobrenatural, así como a la unión de la vida con la muerte. Novalis, pseudónimo de Friedrich von Hardenberg (1772-1801), comparó en sus *Fragmente* (1798) a la naturaleza con un arpa eólica: “Die Natur ist eine Äolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind”<sup>613</sup>. Cabe señalar que el poema de Clemens Brentano *Um die Harfe sind Kränzchen geschlungen* (publicado en 1801 en la novela *Godwi*) guarda ciertas similitudes de contenido con *Auftrag*, de Ludwig Christoph Heinrich Hölty. En ambos textos el viento hace sonar las cuerdas del arpa, su sonido acompaña al de las coronas funerarias que rodean e incluso adornan el instrumento.

Um die Harfe sind Kränze geschlungen,  
Schwebte Lieb' in der Saiten Klang:  
Oft wohl hab ich mir einsam gesungen,  
Und wenn einsam und still ich sang,  
Rauschten die Saiten im tönenden Spiel,  
Bis aus dem Kranze, vom Klange durchschüttet,  
Und von der Klage der Liebe durchzittert,  
Sinkend die Blume herniederfiel.<sup>614</sup>

E. T. A. Hoffmann conocía también el arpa eólica, que aparece en algunas de sus obras. En su obra literaria solía llamarla *Wetterharfe* o *Riesenhharfe*, según se expone en *Die Automate* (1814):

Ich denke an die Äolsharfe, unterbrach Ferdinand den Freund! was hältst du von dieser sinnigen Erfindung? Die Versuche, erwiderte Ludwig, der Natur Töne zu entlocken, sind allerdings herrlich und höchst beachtenswert, nur scheint es mir, daß man ihr bis jetzt nur ein kleinliches Spielzeug darbot, das sie mehrenteils wie in gerechtem

---

<sup>611</sup> “Da fing die Äols-Harfe der Schöpfung an zu zittern und zu klingen, von oben herunter angeweht, und meine unsterbliche Seele war eine Saite auf dieser Laute. [...] ich schaue auf zum Sternenhimmel, und eine ewige Reihe zieht sich hinauf und hinüber und hinunter, und Alles ist Leben und Glut und Licht, und alles ist göttlich oder Gott...”. Miller, Norbert (ed.): *Jean Paul. Werke in drei Bänden*. München, Hanser 1969, vol. 1, p. 447-448.

<sup>612</sup> “Im Häuschen wurde das, was er meinte, ausgesprochen von der Äolsharfe am offenen Fenster. Indes das Kind mit den Fäustchen auf dem Klaviere nachdonnerte und die Vögel aus den Bäumen freudig dareinschrien: so fuhr der Weltgeist durch die Äols-Saiten jauchzend und seufzend, regellos und regelmäßig, spielend mit den Stürmen und sie mit ihm; und Albano hörte, wie die Ströme des Lebens rauschten zwischen den Ufern der Länder – und durch die Blumen- und Eichenadern – und durch die Herzen – um die Erde, Wolken tragend – und den Strom, der durch die Ewigkeit donnert, goß ein Gott aus unter dem Schleier – —”. Miller (1969), vol. 2, p. 294.

<sup>613</sup> Novalis: *Fragmente*. Heidelberg y Leipzig, Hermann Meister, aprox. 1947, p. 37.

<sup>614</sup> Brentano (1801), 129.

Unmute zerbrach. Viel größer in der Idee, als alle die Äolsharfen, die nur als musikalische Ableiter der Zugluft zum kindischen Spielwerk geworden, ist die Wetterharfe, von der ich einmal gelesen. Dicke in beträchtlicher Weite im Freien ausgespannte Drähte wurden von der Luft in Vibration gesetzt und ertönten in mächtigem Klange.

Überhaupt bleibt hier dem sinnigen, von höherem Geiste beseelten Physiker und Mechaniker noch ein weites Feld offen, und ich glaube, daß bei dem Schwunge, den die Naturwissenschaft erhalten, auch tieferes Forschen in das heilige Geheimnis der Natur eindringen, und manches, was nur noch geahnet, in das rege Leben sichtlich und vernehmbar bringen wird.<sup>615</sup>

El término *Äolsharfe* aparece entre otras obras en *Nachtstücke* (1817) y *Klein Zaches, genannt Zinnober* (1819). Pero sea cual fuere el término utilizado por el autor, el arpa eólica en la obra de E. T. A. Hoffmann adquiere un significado negativo: el del miedo de los personajes a su propia destrucción<sup>616</sup>. Sirva como ejemplo el caso del maestro de capilla Kreisler en *Lebensansichten des Katers Murr* (1820):

Düstere Wolken zogen daher, und warfen breite Schatten über das Gebürge, über den Wald, wie schwarze Schleier. Ein dumpfer Donner dröhnte im Morgen, stärker sauste der Nachtwind, rauschten die Bäche, und dazwischen schlugen einzelne Töne der Wetterharfe an, wie ferne Orgelklänge, aufgescheucht erhob sich das Geflügel der Nacht und schweifte kreischend durch das Dickigt. Kreisler erwachte aus dem Traume, und erblickte seine dunkle Gestalt im Wasser. Da war es ihm, als schaue ihn Ettlinger, der wahnsinnige Maler, an aus der Tiefe. "Hoho, rief er herab, hoho, bist du da geliebter Doppeltgänger, wackerer Kumpan? - Höre mein ehrlicher Junge, für einen Maler der etwas über die Schnur gehauen, der in stolzem Übermut fürstliches Herzblut verbrauchen wollte, statt Firnis, siehst du passabel genug aus."<sup>617</sup>

Por una posible influencia de Hoffmann, Adalbert Stifter (1805-1868) incluye el arpa eólica en *Die Narrenburg* (1843), donde el arpa eólica hace referencia a las voces de los muertos, y en *Prokopius* (1848), obra en la

---

<sup>615</sup> Steinecke y Segebrecht (1993-2001), vol. 4, pp. 423-424. Ludwig rechaza el arpa eólica (*Äolsharfe*) por haberse convertido en un objeto de consumo y diversión. Se inclina por su antítesis, la *Wetterharfe* o *Riesenharte*. Esta curiosa distinción parece ser propia del autor, ya que en todas las enciclopedias musicales de la época consultadas para este trabajo se equipara *Wetterharfe* con *Aeolsharfe*.

<sup>616</sup> "Die Stimme der Natur, durch das Werk von Menschenhand gleichsam eingefangen und zu musikalischen Tönen gebracht, kann diesem Zerrissenen und Gequälten nicht, wie die Äolsharfe in unseren bisherigen Belegen, Entzücken, Erhebung und Frieden bringen oder gar das Bewußtsein der Weltharmonie und der Einheit von Mensch und All, sondern sie bedeutet in diesem Zusammenhang nichts als die nackte Angst vor der Vernichtung". Langen (1966), 183.

<sup>617</sup> Steinecke y Segebrecht (1993-2001), vol. 5, pp. 180-181.

que este motivo se puede asociar a la armonía del hombre con la naturaleza. Aparece también en los *Ausgewählte Gedichte* de Achim von Arnim (1781-1831), publicados en 1856. Destaca la presencia del arpa eólica en *Tod der kleinen Prinzess* y *Die Elfenkönigin bei der Taufe*. Aparece también en la literatura del Romanticismo tardío, destacando los escritores Justinus Kerner y Eduard Mörike. Kerner nació en Ludwigsburg y estudió Medicina en la universidad de Tübingen. Ejerció como médico en varias ciudades, asentándose en Weinsberg en 1819. Allí fundó un círculo literario al que pertenecieron Nicolas Lenau (1802-1850) y Ludwig Uhland (1787-1862) entre otros, y se interesó también por las ciencias ocultas. Al autor le gustaban las arpas eólicas e instaló una en su casa y, como ya se ha mencionado, otras en las ruinas del castillo de Weibertreu, de cuyo mantenimiento se ocupó no sólo personalmente, sino también fundando en 1823 una asociación a tal fin: el *Frauenverein Weinsberg*.

En la obra de Kerner el arpa eólica se identifica con el alma humana: ambas son extraordinariamente sensibles a influencias externas y revelan la naturaleza del universo. Su presencia es patente en *Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs* (1811) y en los poemas *Der Grundton der Natur*, *Die Stiftung des Frauenklosters Lichtenstern* y *Die Aeolsharfe in der Ruine*. Este último hace referencia a las arpas eólicas que hizo instalar en las ruinas de Weibertreu:

In des Turms zerfallner Mauer  
Tönet bei der Lüfte Gleiten  
Mit bald halb zerrißnen Saiten  
Eine Harfe noch voll Trauer.

In zerfallner Körperhülle  
Sitzt ein Herz, noch halb besaitet,  
Oft ihm noch ein Lied entgleitet  
Schmerzreich in der Nächte Stille.<sup>618</sup>

La repetida presencia del arpa eólica como símbolo y como motivo literario en la lírica romántica alemana ha llevado a Zumbroich (1981) a acuñar el término *Äolsharfenlyrik*: "Auf einmal wird erhört, daß und wieso Mörikes Gedicht Gipfel der deutschsprachigen Äolsharfenlyrik ist... Lyrik als meisterliche Schilderung!"<sup>619</sup>. Este subgénero encuentra su cumbre en *An*

<sup>618</sup> Gaismaier, Josef (ed.): *Justinus Kerners sämtliche poetische Werke*. Leipzig, Hesse & Becker 1905, vol. 1, p. 126.

<sup>619</sup> Zumbroich, Eberhard Maria: "Die Musik des Unberührten. Eine Einführung mit Klangdemonstration in *Der Äolsharfe Laut*". En: *Beiträge zur schwäbischen Literatur- und Geistesgeschichte und Mitteilungen des Justinus-Kerner-Vereins* 1 (1981), pp. 107-112, aquí p. 111.

*eine Äolsharfe* (1838), de Eduard Mörike. Ya en vida del autor, la crítica literaria reconoció la gran calidad artística de este poema. Así, el crítico literario y escritor Hermann Kurz (1813-1873) escribió a Mörike en septiembre de ese mismo año: "Die Äolsharfe" besonders ist ein poetischer Triumph, wie ihn noch wenige errungen haben, und hat eine musikalische Malerei, daß man die ganze Szene Ton für Ton in sich schlürfen kann"<sup>620</sup>. Esta apreciación ha tenido vigencia hasta nuestros días: más recientemente, Brown y Boyle (1970) afirman la superioridad de este poema respecto a sus predecesores literarios románticos: "Nothing shows more clearly the nature of Mörike's indebtedness, and superiority, to his Romantic forebears than his control of a symbol which had once been the facile monogram of an extreme pathetic fallacy"<sup>621</sup>. El arpa eólica supera en este *Dinggedicht*<sup>622</sup> el estatus de motivo literario, de cuya mórbida semántica había abusado la literatura romántica, para convertirse en la verdadera protagonista en un poema lleno de simbolismo, fuerza y musicalidad. *An eine Äolsharfe* ha dado pie a numerosísimas investigaciones e interpretaciones, algunas de las cuales aparecen en la bibliografía de este trabajo.

Mörike también conoció el arpa eólica desde su infancia, gracias a los instrumentos instalados en las ruinas de Emichsburg zu Ludwigsburg<sup>623</sup>. También pudo escuchar el sonido de las arpas eólicas de Weibertreu años más tarde. En una carta dirigida a su prometida Luise Rau fechada el 14 de mayo de 1831, Mörike relata la impresión que ejerció sobre él una visita a las ruinas de Emichsburg:

Wir durchstrichen die melancholischen Gänge der königlichen Anlage;  
in der Emichsburg hört ich die Windharfen flüstern, wie sonst: die  
süßen Töne schmolzen alles Vergangene in mir auf – ich sah die  
unterirdisch aufbewahrten Ritter-Antiquitäten wieder, die ich als Knabe,  
des Jahres einmal, mit schüchterner Ehrfurcht betrachten durfte; ich

---

<sup>620</sup> Kindermann, Heinz (ed.): *Briefwechsel zwischen Hermann Kurz und Eduard Mörike*. Stuttgart, Strecker und Schröder 1919, p. 167.

<sup>621</sup> *Op. cit.*, 67.

<sup>622</sup> "Dinggedicht. Ein Gedicht, das intensiv wahrgenommene Gegenstände der äußere Wirklichkeit wiedergibt. [...] In der frühen Moderne entstandener, objektbezogener Typus des Gedichts, das einen Gegenstand unter Reduktion des Ich-bezugs der lyrischen Aussage und Verzicht auf explizite subjektive Deutung in seiner Dinglichkeit darstellt. Sujets sind leblose und lebendige Objekte, Kunstgegenstände oder auch Situationen und Vorgänge wie eine Karusellfahrt, ein Stierkampf oder eine Turmbesteigung". Weimar *et al.* (1997-2003), vol. I, pp. 366-367.

<sup>623</sup> "In den künstlichen Ruinen der Emichsburg hörte der Knabe erstmalig die damals vielorts im Freien aufgestellten Äolsharfen, deren Klang er über alles liebte und mit deren Saiten er die eigene Seele oft verglich". Citado según Crichton, Mary: "A Goethean Echo in Mörike's 'An eine Äolsharfe'". En: *Seminar* 16 (1) 1980, pp. 170-180, aquí p. 170. Véase la carta de Eduard Mörike a Luise Rau fechada el 14 de mayo de 1831.



sah vom Turm die Umgegend, die Wege all, wo wir Kinder mit Vater und Mutter ausflogen!<sup>624</sup>

Aunque *An eine Äolsharfe* se publicó en la primera edición de la antología *Gedichte* (1838), Mörike escribió este poema en 1837 teniendo también en mente la muerte prematura de su hermano August, quien se quitó la vida el 19 de agosto de 1824. Kunz (1951) relaciona la presencia del arpa eólica con la armonía de las esferas, la llegada de la primavera y el amor:

Sie kündigt den Frühling an, ist "einer Luftgeborenen Muse geheimnisvolles Saitenspiel" (I 37) ist Bote der Liebe, bezeichnet mit "Lang ausgezogenen Tönen" die "Spätherbst – Blumen – Einsamkeit" (I 160). In ihrem Auf- und Abklingen hört Mörike "eine verwirrte Sphärenharmonie", sie ist für ihn bildliche Deutung der Harmonie des Kosmos.<sup>625</sup>

Pero el arpa eólica, lejos de ser un motivo literario manido por la prosa sentimental, adquiere en el texto la fuerza simbólica de un lamento melódico. Aunque aquí se mezclan varias constelaciones temáticas (algo habitual en la lírica del autor), las interpretaciones posteriores a Langen (1966) señalan que el arpa eólica está directamente relacionada con la muerte y la transcendencia espiritual. Algunos autores han interpretado que los versos "Ihr kommet, Winde, fern herüber, / Ach! von des Knaben, / Der mir so lieb war, Frisch grünendem Hügel" son una referencia directa a la muerte de August Mörike<sup>626</sup>. En el texto, el viento trae al yo lírico sonidos del arpa eólica que le recuerdan a un ser querido. Kittstein (2007) señala además que el arpa eólica en *An eine Äolsharfe* se puede interpretar también como la inspiración poética, que del duelo sabe crear una obra de arte:

Damit reflektiert *An eine Äolsharfe* die für M[örike]s poetisches Schaffen in der Tat grundlegende Bedeutung von Erinnerung und Trauer als Quellen der Inspiration sowie den Charakter des Kunstwerks als einer produktiven Verarbeitung solcher Erfahrungen.<sup>627</sup>

---

<sup>624</sup> Krummacher, Hans-Erik et al. (eds.): *Eduard Mörike, Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*. Stuttgart, Klett-Cotta 1985ss., vol. 11. p. 201.

<sup>625</sup> Kunz, Wiltrud: *Musik in Eduard Mörikes Leben und Schaffen*. München, 1951 (tesis doctoral), p. 181.

<sup>626</sup> Véase Braungart, Georg: "Poetische 'Heiligenpflege': Jenseitskontakte und Trauerarbeit in 'An eine Äolsharfe'". En: Mathias Mayer (ed.): *Gedichte von Eduard Mörike*. Stuttgart, Reclam 1999, pp. 103-129.

<sup>627</sup> Kittstein, Ulrich: "An eine Äolsharfe". En: Inge y Reiner Wild (eds.): *Mörike-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Marburgo, Tectum 2007, p. 131.

Los versos latinos con los que comienza el texto pertenecen a la oda *Non semper imbres nubibus hispidos* de Horacio (Odas 2, 9, 9-12). En 1837, Mörike estudiaba la literatura greco-latina con gran intensidad:

TU SEMPER URGES FLEBILIBUS MODIS  
MYSTEN ADEPTUM: NEC TIBI VESPERO  
SURGENTE DECEDUNT AMORES,  
NEC RAPIDUM FUGIENTE SOLEM.  
HOR.

Angelehnt an die Epheuwand  
Dieser alten Terrasse,  
Du, einer luftgebornen Muse  
Geheimnißvolles Saitenspiel,  
Fang' an,  
Fange wieder an  
Deine melodische Klage!

Ihr kommet, Winde, fern herüber,  
Ach! von des Knaben,  
Der mir so lieb war,  
Frisch grünendem Hügel.  
Und Frühlingblüthen unterwegs streifend,  
Übersättigt mit Wohlgerüchen,  
Wie süß bedrängt ihr dies Herz!  
Und säuselt her in die Saiten,  
Angezogen von wohl lautender Wehmut,  
Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,  
Und hinsterbend wieder.

Aber auf einmal,  
Wie der Wind heftiger herstößt,  
Ein holder Schrei der Harfe  
Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken,  
Meiner Seele plötzliche Regung;  
Und hier – die volle Rose streut, geschüttelt,  
All' ihre Blätter vor meine Füße!<sup>628</sup>

El arpa eólica como símbolo y motivo literario cobró tanto protagonismo en la literatura romántica europea que se extendió, por influencia de la misma, a otros países no europeos: llegó a Rusia a través de la lírica de Fiodor Ivanovich Tiutchev (1803-1873) y está presente en la literatura de este país hasta la obra de Ivan Alexeyevich Bunin (1870-1953). Zumbroich (1981) señala además la presencia del arpa eólica en otros autores rusos posteriores como Vladimir Vladimirovich Mayakovski (1893-1930) o Viktor Platonovich Nekrasov (1911-1987)<sup>629</sup>. El arpa eólica

---

<sup>628</sup> Krummacher *et al.* (1985ss.), vol. 1, p. 48.

<sup>629</sup> *Op. cit.*, 108.

cruzó también el Atlántico, llegando a Estados Unidos por influencia de la literatura inglesa. Como ejemplos destacados cabe citar dos: en primer lugar, *Rumors from an Aeolian Harp* (hacia 1860), poema escrito por Henry David Thoreau (1817-1862). En segundo lugar, el poema *Maiden Speech of the Aeolian Harp* (1876), de Ralph Waldo Emerson (1803-1882). El arpa eólica como motivo literario cayó en desuso en la literatura universal a partir del Realismo. A finales del Romanticismo apenas existen aportaciones a la semántica del arpa eólica como motivo literario. No presenta novedades, por ejemplo, en el poema *Zu einem "Lied ohne Worte"*, publicado en la colección *Frauenherz* (1862) de Luise Büchner (1821-1877):

Ich fleh' zu dir, o, lausche meinen Tönen,  
 Die sanfte Luft zu deinem Ohre trägt,  
 Lass' sagen meines Liedes heißes Sehnen,  
 Was lange schon mein volles Herz bewegt.  
 Du lauschst ja auch der Aeolsharfe Klingen,  
 Wenn sanfter Wind durch ihre Saiten zieht,  
 Und lächelst fröhlich bei der Lerche Singen –  
 So lächle jetzt auch freundlich meinem Lied.  
 Denn, um das Herz dir schmeichelnd zu erschließen,  
 Hab' ich manch' süßen Ton hineingebannt,  
 Und, die vom Himmel sich zur Erd' ergießen,  
 Die Melodien der Natur entwandt.<sup>630</sup>

También está presente en el poema *Schwindsüchtige*, incluido en la colección *Die Harfenjule* (1927) de Klabund. En este texto se compara el sonido de la risa de una mujer con el del arpa eólica:

Sie müssen ruh'n und ruh'n und wieder ruh'n, teils auf den  
 patentierten Liegestühlen sieht man in Wolle sie und Wut sich wühlen,  
 teils haben sie im Bette Kur zu tun.

Nur mittags hocken krötig sie bei Tisch und schlingen Speisen: fett  
 und süß und zahlreich. Auf einmal klingt ein Frauenlachen, qualreich,  
 wie eine Aeolsharfe zauberisch.

Vielleicht, daß einer dann zum Gehn sich wendet, – er ist am  
 nächsten Tage nicht mehr da – und seine Stumpfheit mit dem  
 Browning endet...

Ein andrer macht sich dick und rund und rot. Die Ärzte wiehern stolz:  
 Halleluja! Er ward gesund! (und ward ein Halbidiot...)<sup>631</sup>

<sup>630</sup> Büchner, Luise: *Frauenherz*. Berlín, Hirsch 1862, p. 24.

<sup>631</sup> Klabund (1927), 16-17.

Este período de decadencia, que culminó en la desaparición del arpa eólica, encuentra reflejo en la novela de Thomas Mann (1875-1955) *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1909-1911). El padre del protagonista era un comerciante de vino del Rhin asentado con su familia en una vieja villa burguesa. El protagonista describe en el primer capítulo del primer libro el recargado jardín de su familia, donde no podía faltar un arpa eólica:

Der abfallene Garten war freigebig mit Zwergen, Pilzen und allerlei täuschend nachgeahmtem Gertier aus Steingut geschmückt; auf einem Postament ruhte eine spiegelnde Glaskugel, welche die Gesichter überaus komisch verzerrte, und auch eine Äolsharfe, mehrere Grotten sowie ein Springbrunnen waren da [...].<sup>632</sup>

Este instrumento no parece haber llamado la atención de las vanguardias en la literatura en lengua alemana, probablemente debido a su estrecha vinculación con el Romanticismo. Las ruinas del castillo de Weibertreu, sin embargo, inspiraron a Helmut Dinkel el poema *Die Äolsharfe (meinen gefallenen Brüdern)*, incluido en la antología *Die Äolsharfe. Gedichte* (1921). Sigue aquí la tradición literaria anterior, y sin duda tenía en mente el sonido de las arpas eólicas que también inspiraron a Mörike la obra *An eine Äolsharfe*. Es muy posible, además, que Dinkel conociera este poema y lo tuviera en cuenta al escribir el suyo. El sonido del arpa eólica está asociado a la tristeza que ocasiona la muerte de un ser querido y con el mundo espiritual. Al final del texto se observa una breve alusión a la naturaleza, representada en el otoño:

Es hat die blauen Augen aufgeschlagen  
Vom Tau erfrischt im blütenweißer Mai!  
Wie Feuer brennt sein Ruß die grau von Sagen  
Umwölkte Stirn der alten Weibertreu!

Aus ihrem Schlaf mit brünstigem Erschauern  
Fährt sie empor die stille Träumerin!  
Erschrocken durch die halbverschlaf'nen Mauern  
Jungfräulich zittert ihre Seele hin.

Wie eines Kindes nachtverlornes Weinen,  
Das fieberkrank um seine Mutter ruft,  
So wimmert zwischen seelenlosen Steinen  
Die Äolsharfe durch die feuchte Gruft! [...]

Nun wandr' ich heute durch das graue Schweigen  
Herbstlicher Dämmerung. Der Nebel fiel.

---

<sup>632</sup> Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Amsterdam, Querido Verlag 1937, p. 13.

Das wogt und webt wie blasser Totenreigen,  
Das klingt darein und weint wie Saitenspiel!<sup>633</sup>

El arpa eólica está presente en la antología poética *Die Windharfe. Balladen und Gedichte* (1939), de Oda Schaefer (1900-1988). *Die stumme Harfe* es el primer poema de la colección. Esta autora, procedente del este de Alemania, dedica un poema al arpa eólica que esencialmente no se aparta de la tradición literaria anterior. El instrumento se asocia directamente con la melancolía y la naturaleza, representada por el viento y el cielo. Sin embargo, las alusiones religiosas son una pequeña novedad:

Harfe, o Harfe! Es schwieg nun dein Lied,  
Irrendes zwischen dem goldenen Holz!  
Windharfe! Meidet der Süd, der dich flieht,  
Saite um Saite als fühllos und stolz?

Schüttet der Knabe, der Schlaf, dir den Mohn  
Rot wie Zinnober ins singende Haar?  
Nur der Geliebte entlocket den Ton,  
Echo so hold wie vor Jahren es war.

Nachtfalter flattern und fächern den Klang  
Klagend dir auf, eine Grasmelodie,  
Fern bläst das Waldhorn die Raine entlang,  
Liebliche Stimme, - erwidere sie!

Bald die metallene Seele im Strom  
Zärtlichen Föhnsturmes löst sich und lauscht,  
Windharfe! Lobe den wolkingen Dom,  
Wo deine Lust wie ein Orgelchor rauscht.<sup>634</sup>

Coincidiendo con el tímido resurgimiento en el ámbito anglosajón, durante la década de los 70 se volvió a despertar cierto interés por este instrumento en la lírica en lengua alemana. Destacan las obras de Alfred Dietz y de Irma Farkas Alsó Takács<sup>635</sup>.

---

<sup>633</sup> Dinkel, Helmut: *Die Äolsharfe. Gedichte*. Tübingen, Fischer 1921, pp. 3-4.

<sup>634</sup> Schaefer, Oda: *Die Windharfe. Balladen und Gedichte*. Berlín, Verlag die Rabenpresse 1939, p. 7.

<sup>635</sup> Dietz, Alfred: *Die Windharfe*. Darmstadt, Bläschke 1977 y Farkas Alsó Takács, Irma: *Äolsharfe (Gedichte)* Viena, Wien Europäischer Verlag 1971. No ha sido posible encontrar estas obras, que se citan aquí según el índice bibliográfico que incluye Windisch-Laube (2004).

### 3.2.3. GOETHE Y EL ARPA EÓLICA

Es difícil precisar si Goethe conoció el arpa eólica por primera vez a través de la literatura o en la vida real. Es posible que, antes de tomar contacto con este artefacto, estuviese familiarizado con el motivo del arpa que suena sin intervención humana por acción del viento. La primera referencia escrita encontrada para este trabajo se encuentra en la carta FA 28/97, enviada a Herder desde Frankfurt y fechada en octubre de 1771. Contiene la traducción de varios fragmentos correspondientes a poemas de Macpherson, donde está presente el arpa que suena por acción del viento. Este motivo literario aparece en el primer fragmento de la carta con la expresión “Harfen der Lüffte”. Consideramos aquí al arpa que suena por el viento como un motivo literario, y no como un símbolo, siguiendo los criterios de Butzer y Jacob (2008). Funciona en este texto como un motivo literario, ya que aparece en la literatura bárdica del siglo XVIII, y además se repite en el texto. Constituye aquí un mero elemento vertebrador de la acción, mientras que el símbolo contiene siempre una translación de significados, fenómeno que no se observa en el presente texto<sup>636</sup>:

Pualid teud, a mhic	Rühr Saite du Sohn
Alpin na mfón,	Alpins des G'sangs
Ambail solas a nclarisch	Wohnt Trost in d'n
na nieöl	Harfen <i>der Lüffte</i> .
Taom air Ossian, agus Osun	Wälz über Ossian,
Gu tróm	zu. Ossian dem traurgen.
Ta anam a snamh a nceö.	Seine Seel ist
	gehüllt in Nebel.

Son of Alpin strike the string. Is there ought of joy in the Harp? Pour it then, on the Soul of Ossian: it is folded in mist<sup>637</sup>

En el quinto fragmento vuelve a aparecer este motivo (“Erinnerung von Saiten”). Dicha expresión hace referencia expresa al arpa que suena por la mera intervención del viento. Parece funcionar aquí como un motivo literario, al igual que en el caso anterior, aunque también puede considerarse como doble metonimia al existir una doble translación de significado en el mismo campo semántico. Se observa, en primer lugar, la sinécdoque o metonimia “la parte por el todo”, ya que el término *Saiten* se

<sup>636</sup> Véase Butzer y Jacob (2008), V.

<sup>637</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 28, pp. 240-241. Según la edición de Weimar: WA 2/81.

refiere a la encordadura del instrumento. Por otra parte, *Erinnerung* haría referencia al recuerdo del sonido del arpa, y no al recuerdo del instrumento en sí. Este caso podría considerarse como una metonimia del tipo “la causa por el efecto”<sup>638</sup>. En este pasaje, los espíritus hacen sonar el arpa, y no el viento:

An taobh oitaig, gu palin nan seoid, Taomas iad ceäch nan speur Gorm-thalla do thannais nach beo,	Auf düstern Lüfften, zum Grab des Kriegers Wälzen sie Nebel am Himmel Finstere Wohnung denen Geistern nicht /muthigen starcken lebendgen
Gu am eri fon marbh-ran nan teud.	Biss dass steige Gesang Todten- /Ruhm Erinnerung von Saiten

With this clothe the spirits of old their sudden gestures on the Wind,  
when they stride, from blast to blast, along the dusky face of the night.  
Often blended with the gale, to some warriors grave, they roll the mist,  
a grey dwelling to his ghost, until the songs arise.<sup>639</sup>

La citada carta muestra que Goethe conocía bien la obra de Macpherson: “Diese Stellen sind alle aus dem siebenten Buch: Wenn Sie schon einen Ossian haben, so braucht ich das nicht dazu zu fügen”<sup>640</sup>. Por tanto, el escritor ya estaba familiarizado desde su juventud con el motivo del arpa sonora sin intervención humana. Lo más probable es que tuviera esta imagen en mente cuando tradujo los versos de James Macpherson, y no un arpa eólica.

El literato Claude-Sixte Sautreau de Marsy (1740-1815) editó por primera vez en 1756 el anuario *Almanach des Muses* en 1765. Fue publicado en París por y contenía diversas reseñas y críticas literarias, así como poemas de poca extensión. Este tipo de revista tuvo un gran éxito no sólo en Francia, sino también en el ámbito de expresión en lengua alemana. Como imitación del anuario francés apareció en 1770 el primer volumen del *Göttinger Musenalmanach*, editado por Johann Christian Dieterich (1722-1800). En años posteriores surgirían otros anuarios de este tipo, entre los que destacan *Hamburger Musenalmanach* y *Wienerischer Musenalmanach*. Schiller editó su propio *Musen-Almanach*

<sup>638</sup> Véase Estébanez Calderón (2002), 668-669.

<sup>639</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 28, pp. 242-243. Según la edición de Weimar: WA 2/81.

<sup>640</sup> *Id.*, p. 244.

desde 1796 hasta 1800, que contó con la colaboración de Goethe, Herder, Wilhelm Tieck (1773-1853), Friedrich Hölderlin (1770-1843) y August Wilhelm Schlegel (1767-1845) entre otros. El volumen más famoso es tal vez el *Musen-Almanach für das Jahr 1797*, por incluir las *Xenien* que redactaron Goethe y Schiller en estrecha colaboración. En estas publicaciones no sólo participaban escritores, sino también artistas plásticos que realizaban las portadas y grabados, así como compositores que escribían música (*Vertonungen*) para algunos de los poemas impresos. Es muy corriente, por tanto, la presencia de poesías con sus correspondientes partituras en estos *Almanache*.

Se cree que Schiller escribió el poema *Würde der Frauen* entre el 27 y 28 de agosto de 1795. El 28 lo mandó al compositor Johann Friedrich Reichardt para que pusiera música al texto, ruego que éste cumpliría con gran rapidez. Schiller escribió lo siguiente al músico: “Beykommendes Gedicht sende ich noch ganz warm, wie es aus der Feder und aus dem Herzen kommt. Ich denke, daß es sich zur Composition nicht übel qualifizieren wird”<sup>641</sup>.

Este poema y su acompañamiento musical comienzan en la página 186 y finalizan en la 192. El texto empieza en la página 186, y la 187 incluye una hoja plegada con la *Vertonung* compuesta por Reichardt. Se trata de un lied<sup>642</sup> no estrófico que incluye música para las dos primeras estrofas. La tonalidad inicial es mi bemol mayor y se desarrolla en compás de 3/4. El compositor incluye para la primera estrofa la nota para interpretación *Mit Würde und Anmuth*<sup>643</sup>. La segunda estrofa, en 4/4, debe ser interpretada *Stark und mit Nachdruck*. Esta partitura está organizada en dos sistemas: el primero, en clave de do en primera, incluye dos voces. El segundo, que sólo tiene una voz, está en clave de fa en cuarta. Reichardt volvió a publicar esta pieza, algo retocada, en su compilación de lieder titulada *Schillers lyrische Gedichte*<sup>644</sup>. La referencia al arpa eólica aparece en la novena estrofa del texto:

Ehret die Frauen! sie flechten und weben  
Himmlische Rosen ins irdische Leben,

---

<sup>641</sup> Dann et al. (1988-2004), vol. 12, p. 46. Compárese con Schiller, Friedrich (ed.): *Musen-Almanach für das Jahr 1796*. Neustrelitz, Michaelis 1795, pp. 186-189, aquí p. 189.

<sup>642</sup> Para una explicación de este subgénero literario y de la terminología escogida en este trabajo consúltese el Anexo I.

<sup>643</sup> Compárese esta observación con el título del poema de Schiller *Über Anmut und Würde* (1793).

<sup>644</sup> Reichardt, Johann Friedrich: *Schillers lyrische Gedichte in Musik gesetzt und Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Wilhelmine von Preussen gebohrnen Prinzessin von Hessen=Homburg zugeeignet*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (sin año), pp. 22-23.



Flechten der Liebe beglückendes Band.  
Sicher in ihren bewahrenden Händen  
Ruht, was die Männer mit Leichtsinne verschwenden,  
Ruhet der Menschheit geheiligtes Pfand. [...]

Immer widerstrebend, immer  
Schaffend, kennt des Mannes Herz  
Des Empfangens Wonne nimmer,  
Nicht den süßgetheilten Schmerz,  
Kennet nicht den Tausch der Seelen,  
Nicht der Thränen sanfte Lust,  
Selbst des Lebens Kämpfe stählen  
Fester seine feste Brust.

Aber wie, leise vom Zephyr erschüttert,  
Schnell die Äolische Harfe erzittert,  
Also die fühlende Seele der Frau.  
Zärtlich geänstigt vom Bilde der Qualen,  
Wartet der liebende Busen, es strahlen  
Perlend die Augen von himmlischen Thau. [...]<sup>645</sup>

Goethe y Schiller publicaron *Würde der Frauen* en el *Musen-Almanach für das Jahr 1796*, que salió a la luz a mediados de diciembre de 1795. El primero menciona en la carta WA 12/3574, fechada en Jena el 13 de junio de 1797, la inclusión de este poema en la revista:

Ich schicke das Restchen Cellini und das Blumenmädchen und erbitte mir dagegen die Dame des belles cousines, zu der ich unbekannterweise eine besondere Neigung hege. Sodann auch den Almanach, der die Würde der Frauen enthält, zu einem schwer zu erratenden Zwecke.<sup>646</sup>

Gracias a esta carta se observa que Goethe conocía bien el texto de Schiller, y que la comparación del alma de la mujer con un instrumento tan sensible a los efectos externos del viento como el arpa eólica no le pasó desapercibida. El 24 de junio de 1797, once días después de enviar la citada carta WA 12/3574 a Schiller, Goethe anotó en su diario: "24. Zueignung an Faust. Mit Geh. Rath Schmidt im Schlosse. Nachmittag weiter an Faust. Sonnenfinsterniß"<sup>647</sup>. La *Zueignung* es el único pasaje de *Faust. Der Tragödie Erster Teil* (o *Faust I*) donde aparece el arpa eólica. Por tanto es posible que Goethe tuviera en mente *Würde der Frauen* durante su redacción. La presencia del arpa eólica en *Zueignung* se

---

<sup>645</sup> Schiller, Friedrich (ed.): *Musen-Almanach für das Jahr 1796*. Neustrelitz, Michaelis 1795, pp.186-189, aquí p. 189.

<sup>646</sup> WA, sección IV, vol. 12, p. 156.

<sup>647</sup> WA, sección III, vol. 2, p. 75.

expondrá en 3.2.4. *Presencia del arpa eólica en la obra literaria de Goethe.*

En la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con la Ilustración, se instauraron en Alemania diversas sociedades secretas que desempeñaron un papel preponderante en la vida social y política. La más importante para la vida cultural e intelectual fue la masonería. Ésta llegó a Prusia desde Inglaterra, y con la adhesión de Federico II el Grande (1712-1786) a esta sociedad de 15 de agosto de 1738 las logias empezaron a extenderse, primero en los estados prusianos y más tarde en todo el ámbito de expresión en lengua alemana.

Goethe se interesó desde muy joven por esta sociedad, y ya en 1764 solicitó ser admitido en la logia de Frankfurt sin éxito. El 24 de octubre de 1764, coincidiendo con el 25 cumpleaños de la duquesa Anna Amalia, se fundó en Weimar la logia *Amalia*, que con el tiempo llegaría a cobrar gran relevancia en la vida cultural y social de la ciudad. La primera referencia escrita a la logia *Amalia* que se ha podido encontrar en la elaboración de este trabajo se encuentra en la entrada de su diario correspondiente al 2 de abril de 1777<sup>648</sup>. Goethe siguió interesándose por la masonería, hasta el punto de solicitar formalmente su entrada por medio de la carta FA 29/205, fechada en Weimar el 13 de febrero de 1780 y dirigida al político Jakob Friedrich von Fritsch (1731-1814), maestro de la mencionada logia:

Ew. Excellenz

nehme mir die Freiheit mit einer Bitte zu behelligen. Schon lange hatte ich einige Veranlassung zu wünschen, daß ich mit zur Gesellschaft der Freimaurer gehören möchte; [...] Wem könnte ich dieses Anliegen besser empfehlen, als Ew. Excellenz? Ich erwarte, was Sie der Sache für eine gefällige Leitung zu geben geruhen werden, erwarte darüber gütige Winke und unterzeichne mich ehrfurchtsvoll.<sup>649</sup>

Cuatro meses más tarde, Goethe fue admitido en la logia *Amalia* mediante una ceremonia que tuvo lugar el 21 de junio de 1780. Autores como Wieland o Herder fueron también miembros destacados de la masonería, y en algunas de sus obras se reflejan ideales masónicos (recuérdese el ensayo *Freimäurer* y el poema *An die Aeolsharfe*, de Herder). Goethe tampoco fue ajeno a este fenómeno: cabe mencionar que intentó escribir una segunda parte de *Die Zauberflöte*, ópera en la

---

<sup>648</sup> "Viele Arbeit im Garten Früh Herz Louise bey mir. Nach Tische [*\*Frau v. Stein*] gezeichnet. Abend Verwirrung über [*\*Freimaurerloge Amalia*]", Apel et al. (1985ss.), vol. 29, p. 85.

<sup>649</sup> *Id.*, vol. 29, p. 242. Según la edición de Weimar: WA 4/890.

que aparecen simbología y algunos ideales de esta sociedad filantrópica. Aunque Goethe no hace mención de ello en sus diarios o cartas, es casi seguro que conociera el ensayo de Herder *Freimäurer*, publicado en la revista *Adrastea*, pues ambos participaban con regularidad en los trabajos de la logia *Amalia* de Weimar y les unía una relación personal y literaria.

El editor e hispanista Friedrich Johann Justin Bertuch (1747-1822), residente en Weimar, editó numerosos volúmenes de la revista *Journal des Luxus und der Moden*. Ostentó además los cargos de *Geheimsekretär* y administrador del duque Carl August desde 1775 hasta 1802. Hasta 1822 mantuvo el cargo de *Legationsrat*. Debido a éstos, Goethe y él llegaron a conocerse y a intercambiar correspondencia. El primero sabía de la labor editora de Bertuch, y ya durante su estancia en Italia se interesó por la revista. Así, en la carta FA 3/133, fechada en Roma el 27 de octubre de 1787, el escritor pregunta: “Sie schreiben mir nicht, wie Ihre Unternehmungen fortgehen. Die Litteratur Zeitung, das Modejournal?”<sup>650</sup>. No parece probable que Goethe fuera un lector del *Journal des Luxus und der Moden*, pues esta revista se dirigía predominantemente a un público femenino. Ignoramos, por tanto, si llegó a leer el artículo de Bertuch *Die Aeolsharfe. An Frau v. L\*\* in L\*\**. (1799). Pero es posible que hubiese oído hablar de él al propio autor en el transcurso de alguna conversación que hubiese tenido lugar en la corte o incluso en la propia casa de Goethe, donde Bertuch fue invitado más de una vez.

La afición del escritor por la acústica en la década de 1800 hizo que su correspondencia con Zelter incluyera preguntas sobre fenómenos físico-sonoros. Así, el músico explica a Goethe en la carta 121, escrita entre el 8 de mayo y el 14 de julio de 1808, el fenómeno de los tonos parciales. Elige como ejemplo el sonido del arpa eólica:

3. Julius. [...]

*ad. 2. Das Experiment der Teilung der Saite*, aus welcher die Intervalle unserer Tonleiter abstammen, trägt noch eine Physikalische Erscheinung neben sich, diese ist: die Erscheinung der *mitklingenden Töne*. [...] Auch die Äolsharfe gibt das nämliche Experiment und da, besonders bei starker und anhaltender Luftbewegung auch die höhern Zahlen 8. 9. 10. 11. 12. 13 u. s. w. hörbar werden und dissonierend mittönen; so entsteht der wundervolle Eindruck der Äolsharfe indem diese Töne zugleich notwendig und willkürlich erscheinen. Alle diese mitklingenden Töne nun haben einen gemeinschaftlichen Grundton (in

---

<sup>650</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 3, p. 344. Según la edición de Weimar: WA 8/2618.

welchem die Harfe gestimmt ist), und auf diesem Grundtone erscheint die Terz niemals anders als groß (dur), niemals also klein (moll).<sup>651</sup>

No se sabe con certeza hasta qué punto conoció Goethe los trabajos musicales de Athanasius Kircher *Musurgia Universalis* y *Phonurgia Nova*, ya que no aparecen referencias en sus cartas o diarios. Pero sí estudió otras obras del jesuita: para la elaboración de su teoría de los colores (*Farbenlehre*) encargó a la biblioteca de la universidad de Jena el estudio *Ars magna lucis et umbral*, tal como se refleja en la carta WA 20/5717, fechada el 3 de mayo de 1809 y dirigida al profesor de dicha universidad Heinrich Carl Abraham Eichstädt (1772-1848)<sup>652</sup>. Es posible que Goethe hubiera sabido del arpa eólica de Kircher a través de amigos que tuvieran conocimientos de acústica (Reichardt o Zelter), que visitara el museo kircheriano durante su estancia en Roma (aunque este hecho no está documentado en sus diarios, cartas o textos autobiográficos), o que conociera alguna de las traducciones de *Musurgia Universalis* o *Phonurgia Nova*. Lamentablemente no está documentado si Goethe tuvo acceso a ellas.

Los parques de Wörlitz sirvieron de modelo a los jardines del palacio Belvedere (*Schloss Belvedere*) en Weimar, que se inauguraron hacia 1788. Siguiendo el ejemplo de Inglaterra, se instalaron varias arpas eólicas al aire libre, ninguna de las cuales ha sobrevivido debido a las condiciones atmosféricas y a los frágiles materiales con los que se elaboraban estos instrumentos: las cuerdas estaban fabricadas de tripa o metal y las cajas de resonancia con madera de arce o caoba. En el parque del palacio Belvedere de Weimar se puede apreciar todavía hoy una montura mellada en la terraza situada sobre la gruta denominada *Grosse Grotte* que mide unos 90 centímetros de longitud. Sobre ella estaba colocada un arpa eólica que medía 90 × 15 cm, y que contó con una encordadura doble a partir de 1803. Las arpas eólicas que se fabricaban en Weimar eran muy parecidas a la descrita por Lichtenberg en su artículo *Von der Äolus-Harfe*<sup>653</sup>.

En los registros de contabilidad del príncipe Karl Friedrich de Sajonia-Weimar (1783-1853) está documentado que en septiembre de

---

<sup>651</sup> Ottenberg y Zehm (2006), 189.

<sup>652</sup> "Von der akademischen Bibliothek wünschte ich zu erhalten: / Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*; / Isaac Voissius de *lumine*; / *Somnium Kepleri*, opus posthumum; / Irgend eine Nachricht von dem Leben des Antonius de Dominis; / Ein Verzeichniß, was von Keplers Schriften auf der Bibliothek sey. / Mich bestens empfehlend / Jena den 3. May 1809. / Goethe". WA, sección IV, vol. 20, p. 324.

<sup>653</sup> Para más información consúltese Busch-Salmen *et al.* (1998), 56.

1817 se adquirieron diecisiete cuerdas para las arpas eólicas (*Holzharfen*) de los jardines del palacio Belvedere. En mayo de 1818 se encargaron cuarenta y ocho cuerdas de tripa, y veinticuatro clavijas para su reparación. En julio de ese mismo año, la petición fue de dos *Resonancy-Saiten* (probablemente cuerdas metálicas o de gran grosor), así como clavijas de afinación (*Stimmwürbel*). Se realizaron revisiones en 1819, 1820, 1823 y 1824. En agosto de 1823 se reparó el arpa eólica de la *Grosse Grotte*: “Einen Thaler, 6 Groschen für Resonanzböden auf die Aeolsharfe, die im Erbgrossherzogl. Park zu Belvedere auf der Grotte steht zu verfertigen”<sup>654</sup>. A partir de diciembre de 1823 se decidió desmontar las arpas eólicas cada año, manteniéndolas a cubierto durante el invierno. Dicha precaución habría servido para mantener los instrumentos en mejor estado y para recortar una serie de gastos que, como cabe observar, habían sido numerosos en los últimos años. El que las cuerdas eólicas se rompieran con gran facilidad al estar en la intemperie se puede confirmar en la entrada que Koch (1865) dedica al arpa eólica<sup>655</sup>. Goethe conocía muy bien los jardines del palacio Belvedere, pues a menudo los recorrió a caballo o a pie ya fuese debido a sus obligaciones en palacio, o por ocio. Allí realizó además diversos estudios botánicos. Por tanto habría oído frecuentemente el sonido de las arpas eólicas allí instaladas, aunque no dejara constancia de ello en su obra no literaria.

La carta WA 43/64 está fechada en Weimar el 29 de septiembre de 1827. En ella Goethe pide a Zelter una composición original para coro y arpas eólicas:

[...] die Ankunft des Herrn Grafen veranlaßte mich, in die Nähe der Societät wieder zurückzukehren; und so muß ich denn schon mit dem Gewinn der kurzen dort verbrachten Zeit zufrieden seyn. Davon wirst du denn auch, wenn du, wie Fräulein Ulrike behauptet, auf der Rückreise zu uns kommst, dein reichliches Theil dahin nehmen. Unter anderm wird zur Begleitung eines Liedes ein Chor von Aeolsharfen verlangt. Ob dergleichen schon ausgeführt worden, ist mir nicht bekannt. Diese Gelegenheit aber, etwas Wundersames hervorzubringen, solltest du dir nicht entgehen lassen.<sup>656</sup>

La idea original no parece ser del propio Goethe y, a pesar de su entusiasmo por el proyecto, éste nunca llegó a realizarse. En la

---

<sup>654</sup> *Ibid.*

<sup>655</sup> “Es bleibt hierbei überhaupt noch zu bemerken, dass kein anderes mit Darmsaiten bezogenes Instrument in Hinsicht auf die mit dem Kunstausdrucke rein bezeichnete Eigenschaft der Saiten so empfindlich ist als die Aeolsharfe”. *Op. cit.*, 27.

<sup>656</sup> WA, sección IV, vol. 43, pp. 90-91.

correspondencia entre el autor y Zelter no hemos encontrado ninguna contestación a esta propuesta por parte del compositor. Probablemente esto sea debido a las dificultades técnicas y de composición, pues el arpa eólica es un artefacto mecánico que genera sonidos indeterminados en secuencias imprevisibles. De esta carta se deduce además que las arpas eólicas también eran usadas ocasionalmente en los escenarios y que se hacían sonar con máquinas al efecto (*Windmaschinen*).<sup>657</sup>

---

<sup>657</sup> Sadie (2001) incluye una fotografía en blanco y negro de una *wind machine*, seguramente muy parecida a los artilugios empleados en los territorios de habla alemana. *Op. cit.*, vol. 27, p. 434,

### 3.2.4. PRESENCIA DEL ARPA EÓLICA EN LA OBRA LITERARIA DE GOETHE

El motivo literario del arpa eólica se introdujo en la literatura en lengua alemana durante el último tercio del siglo XVIII, pero su presencia en la obra de Goethe no es abundante. Brilla por su ausencia en la obra de juventud y en las etapas de *Sturm und Drang* y Clasicismo de Weimar, tal vez porque el arpa eólica apenas se corresponda con el espíritu de dichas épocas literarias, tal como defiende Langen (1966)<sup>658</sup>. Ya se ha visto cómo el arpa que suena por acción del viento y sin intervención humana aparece en una traducción que Goethe hizo de un poema de Macpherson en 1771 (en la carta FA 28/97, según la edición de Weimar: 2/81). No será, sin embargo, hasta muchos años más tarde cuando este instrumento se incluya dentro de su creación literaria original: aparecerá por primera vez en la *Zueignung* de *Faust I* (1797/1808). Esta enorme distancia temporal no puede justificarse por el supuesto desconocimiento de este instrumento por parte del autor, pues ya se ha visto que Goethe tuvo diversos contactos con el cordófono a lo largo de su vida, tanto a través de la literatura como en la vida real. El arpa eólica aparece sobre todo en su obra de madurez; es posible que encontrara entonces la inspiración necesaria para incluirla en sus trabajos literarios.

La bibliografía consultada para la elaboración de este apartado no ofrece interpretaciones unánimes sobre el motivo literario del arpa eólica en la obra de Goethe. En algunos casos coinciden en parte, mientras que en otros cada autor ofrece una interpretación diferente. No es objetivo de este trabajo ofrecer una única y supuestamente “verdadera”, ni proponer siempre una que supere a las anteriores. Por el contrario, en muchos casos no existe una única interpretación del arpa eólica como motivo o símbolo. Todas aquellas que aporten nuevos aspectos a su significado, teniendo en cuenta la época, el texto y el contexto en el que dicho elemento está insertado, serán consideradas como una riqueza añadida.

---

<sup>658</sup> “Während so das Motiv der Äolsharfe, aus englischen Quellen gespeist, im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in die Dichtung des deutschen Irrationalismus eingeht, werden wir bei der größten Erscheinung der Epoche, bei Goethe, eine solche Thematik zunächst kaum erwarten. Sie fehlt in Goethes Jugendedichtung wie im ganzen Sturm und Drang, dessen Lebensgefühl sie nicht entsprechen konnte, sie liegt auch dem Geist der deutschen Klassik fern. Dagegen konnte unser Bild in den universalen Kosmos der Faustdichtung eingehen, in der ja irrationalistische, klassische und romantische Elemente in legitimer Symbiose vereint sind“. *Op. cit.*, 176.

### 3.2.4.1. DRAMA

Ya se ha señalado que el arpa eólica en la obra de Goethe aparece por primera vez en la *Zueignung* de *Faust I* (1808). Existen por tanto once años de diferencia entre la *Zueignung* (1797) y la publicación de la primera parte de *Faust*. Esta dedicatoria consta de cuatro estrofas de ocho versos cada una; el arpa eólica aparece en el cuarto verso de la última estrofa, donde el “yo lírico” compara explícitamente su canción nostálgica con el sonido susurrante de un arpa eólica. Sin duda hace referencia al misterioso sonido que producen las arpas eólicas por influjo de corrientes de aire ligeras, en contraste con los sonidos lúgubres provocados por el viento:

Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen  
Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich,  
Es schwebet nun in unbestimmten Tönen  
Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,  
Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen,  
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;  
Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,  
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.<sup>659</sup>

Así, el motivo literario cobra el significado de la nostalgia por el mundo de los espíritus (“längst entwöhntes Sehnen / nach jenem stillen, ernsten Geisterreich”). Se considera aquí el arpa eólica como motivo literario, y no como símbolo o metáfora, porque funciona en este texto como un mero ingrediente estructural sin translación semántica. Actúa como elemento vertebrador, sin designar una realidad con el nombre de otra con la cual mantendría alguna relación de semejanza<sup>660</sup>. Langen (1966) identifica el arpa eólica con el mundo de los espíritus, añorado aquí por el yo lírico: “So taucht die Äolsharfe [...] als Gleichnis des ‘Sehnens’ nach dem ‘Geisterreich’”<sup>661</sup>. Así pues, el motivo del arpa eólica conecta dicho instrumento con el mundo sobrenatural. En cambio, Brown

---

<sup>659</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 7, p. 11.

<sup>660</sup> “Im Deutschen bezeichnet das Wort Motiv eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element und damit einen Handlungsansatz darstellt“. Frenzel (1978), 29. Compárese con Butzer y Jacob (2008): “Darüber hinaus ist auch eine Differenzierung zwischen Symbol und literarischem Motiv sinnvoll, sofern Letzteres als bloßes Element der Handlungsstruktur von Texten ohne weitere Bedeutungszuweisung zu verstehen ist“. *Op. cit.*, V.

<sup>661</sup> *Op. cit.*, 176.



y Boyle (1970) lo interpretan como una referencia a la actividad poética: "Goethe, in his practically contemporary (1797) *Zuneigung to Faust I*, takes the step of comparing the Harp's music to specifically poetic utterance"<sup>662</sup>. Oberkogler (1971) también ofrece una interpretación en esta línea:

Was wir hier miterleben dürfen, ist der Geburtstagsaugenblick einer dichterischen Schöpfung. Goethe läßt die Poesie nicht zum "dichterischen Geschäft" werden, wie es gleich im folgenden "Vorspiel" der "Theaterdirektor" vom Dichter fordern wird, vielmehr versinnbildet er [Goethe] uns ihren schöpferischen Werdeprozeß in dem schönen Bild, der vom Windhauch zum Klingen erweckten Harfe:

"Es schwebet nun in unbestimmten Tönen  
Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich."<sup>663</sup>

Por último, Schöne y Wiethölter (1998) consideran que en estos versos Goethe se compara a sí mismo con un arpa eólica. Señalan además la dificultad de interpretación de esta *Zueignung* pues no está claro a quién está dirigida:

Meint dieses merkwürdige "Widmungs"-Gedicht also etwa (nur oder auch?), daß der Autor selbst (der Äolsharfe gleich dem hingegeben, was da herandrängt) den hier angeredeten dichterischen Gestalten, ihrem Geisterreich sich zueigne? sich selbst der Dichtung "widme", der noch immer unvollendeten, die er jetzt wieder aufnimmt?<sup>664</sup>

La última obra de Goethe en la que está presente el motivo del arpa eólica es *Faust II*, que se publicó póstumamente por expresa voluntad del autor. Ésta fue escrita entre 1825 y 1831, aunque los primeros bosquejos datan de alrededor de 1800. La segunda parte de *Faust* se representó por primera vez en Hamburgo el 4 de abril de 1854; la primera y segunda parte se pusieron en escena juntas por primera vez el 6 y 7 de mayo de 1876 en Weimar. La redacción de esta obra ocupó muchos años de la vida de Goethe, numerosos germanistas la consideran como su cumbre literaria. Con ella el escritor no quiso limitarse a escribir una continuación de *Faust I*, sino que concibió una obra que se desarrollaba en planos más

---

<sup>662</sup> Brown y Boyle (1970), 65.

<sup>663</sup> Oberkogler, Friedrich: *Faust I. Teil von Johann Wolfgang von Goethe. Werkbesprechung und geisteswissenschaftliche Erläuterungen*. Mannheim, Novalis 1981, pp. 14-15. En mi opinión el autor confunde aquí el motivo literario del arpa eólica con el del arpa que suena por acción del viento. Ello no resta valor, sin embargo, a su interpretación personal.

<sup>664</sup> Schöne, Albrecht y Wiethölter, Waltraud: "Kommentar". En: Wilhelm Voßkamp et al. (eds.): *Goethe Werke. Jubiläumsausgabe*. Frankfurt am Main, Insel 1998, vol. 3, p. 647.

elevados, y que por tanto se diferenciaba claramente de la primera parte<sup>665</sup>. Ha de tenerse en cuenta por tanto que *Faust II* está cargado de simbolismo y que por esta razón ha dado pie a múltiples interpretaciones. Algunos autores incluso han querido ver en él significados ocultos o mensajes en clave: sirva como ejemplo Schlaffer (1981), quien considera *Faust II* como una alegoría de la sociedad del siglo XIX<sup>666</sup>. La interpretación de un texto literario en la que se tiene en cuenta al lector como parte activa de la misma dificulta alcanzar unas conclusiones unánimes. Esto afecta también a la lectura de *Faust II*: lógicamente, la presencia del arpa eólica puede interpretarse en esta obra de muy diversas maneras. Para este trabajo se han recogido solamente las más relevantes.

El propio Goethe era consciente de la necesidad de situar la acción de esta segunda parte en una esfera totalmente distinta de la primera. Después de la tensión emocional creada en *Faust I* por la muerte de Valentin, de su madre, de Gretchen y del niño recién nacido, el escritor decidió situar la segunda parte en un escenario muy diferente. La primera escena de *Faust II* se titula *Anmutige Gegend*. Tras la muerte de Gretchen, Faust es transportado por los espíritus de la naturaleza que están subordinados al espíritu del aire Ariel hacia un paisaje ideal o *locus amoenus*; éste es una figura tomada de *La Tempestad* (1611), obra de William Shakespeare (1564-1616)<sup>667</sup>. Faust intenta conciliar el sueño mientras los espíritus de la naturaleza giran en corro en torno a él. Ariel acompaña su dulce canto acompañado de arpas eólicas. Éstas son meros instrumentos acompañantes del canto y a primera vista no parecen hacer referencia a un plano simbólico. En este trabajo se defiende su función

---

<sup>665</sup> Este proyecto queda reflejado en la carta WA 42/102 dirigida al diplomático suizo Philippe Albert Stapfer (1766-1840) y fechada en Weimar el 3 de abril de 1827: "Dieser zweyte Theil nun ist in Anlage und Ausführung von dem ersten durchaus verschieden, indem er in höheren Regionen spielt und dadurch von jenem sich völlig absondert. Er ist noch nicht vollendet und ich gebe nur vorläufig das in denselben künftig einzuschaltende Zwischenspiel heraus". WA, sección IV, vol. 42, p. 119.

<sup>666</sup> "Die beiden wesentlichen Besonderheiten von Faust II, seine allegorische Form und das in ihr enthaltene Bild der modernen Gesellschaft, haben den Gang der Interpretationsversuche auch noch im Verfolg ihres Irrwegs wechselnd geprägt". Schlaffer, Heinz: *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, Metzler 1981, p. 7.

<sup>667</sup> "Goethe zu Eckermann: Wenn man bedenkt, welche Greuel am Schluß des 1. Teils auf Gretchen einströmen und rückwirkend Fausts ganze Seele erschüttern mußten, so konnte ich mir nicht anders helfen, als den Helden, wie ich's getan, völlig zu paralysieren und als vernichtet zu betrachten, und aus solchem scheinbaren Tode ein neues Leben anzuzünden [...]. Bei den Elfen kommen solche Dinge nicht in Erwägung, ihnen ist es gleich, ob er ein Heiliger oder ein Böser, in Sünde Versunkener ist [...]". Proskauer, Heinrich O. (ed.): *Goethes Faust. Zweiter Teil*. Basilea, Zbinden 1982, p. 14.

como motivo literario, aunque ha de tenerse en cuenta que un motivo puede convertirse en un símbolo cuando se le otorga un significado<sup>668</sup>:

ANMUTIGE GEGEND

FAUST *auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend.*

*Dämmerung.*

GEISTER KREIS *schwebend bewegt, anmutige kleine Gestalten.*

ARIEL *Gesang von Äolsharfen begleitet*

Wenn der Blüten Frühlings-Regen

Über alle schwebend sinkt,

Wenn der Felder grüner Segen

Allen Erdgebornen blinkt,

Kleiner Elfen Geistergröße

Eilet, wo sie helfen kann,

Ob er heilig? ob er böse?

Jammert sie der Unglücksman. <sup>669</sup>

Una de las primeras interpretaciones de *Faust II* procedentes del ámbito anglosajón es Kyle (1870): *An exposition of the symbolic terms of the second part of Faust*. Llama la atención cómo, cuarenta y ocho años después de la publicación de *Faust II*, ya era objeto de estudio e interpretaciones diversas en Inglaterra. Para William Kyle, Ariel representa “the spirit of Christianity: he is the lion of God ordained to rescue Faust from the ulcering profanity and pestilential breath of the fallen empire”<sup>670</sup>. Si bien es cierto que existe una tradición que entiende el nombre hebreo *Ariel* como “león de Dios” y que la tradición judeo-cristiana lo considera el nombre de un ángel, el autor no expone las razones que le han llevado a interpretar este personaje como representación del espíritu cristiano. Kyle (1870) relaciona en esta obra el papel de las arpas eólicas con la naturaleza. Dicha interpretación fue indudablemente influenciada por el Romanticismo: “His song is accompanied by Aeolian harps; that is, the breath of nature plays freely, sweetly but inartistically and unconsciously, making melancholy music of its own with the existing art of time”<sup>671</sup>.

---

<sup>668</sup> Según Butzer y Jacob (2008), un motivo literario puede actuar como un símbolo cuando se le otorga un significado concreto: “Gleichwohl zeigt die literarische Praxis, dass sich die so unterschiedenen Bereiche auch wieder verschränken: Motive können zum Symbol werden, wo ihnen zugleich eine sekundäre Bedeutung zugewiesen wird, ebenso wie Metaphern oder Metonymien in Texten auch symbolisch eingesetzt werden”. *Op. cit.*, V.

<sup>669</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 7, p. 203.

<sup>670</sup> Kyle, William: *An exposition of the symbolic terms of the second part of Faust*. Núremberg, J. A. Stein u. Truebner & Co. 1870, p. 77.

<sup>671</sup> *Op. cit.*, 77-78.

Señala además que el acompañamiento del cántico de Ariel por medio de arpas eólicas constituye una autodeclaración del espíritu del cristianismo ante el mundo: "Accompanied thus, the spirit of Christianity declares itself to the world"<sup>672</sup>.

La filología alemana actual se distanciaría de estas conclusiones por su falta de rigor: Goethe no se consideraba cristiano y pertenecía a la logia masónica *Amalia* de Weimar. Es por tanto muy improbable que quisiera hacer de esta escena un canto al espíritu cristiano, que reconciliaría a Faust con la cultura romana tras el largo sueño germano medieval que supuso *Faust I*. Además, la asociación del arpa eólica al cristianismo parece bastante arbitraria, pues la tradición literaria europea no la contempla. No sería éste el caso de haberse tratado de arpas convencionales, ligadas a la tradición judeo-cristiana desde tiempos del rey David. No obstante, es evidente la originalidad interpretativa de Kyle (1870), que hace reflexionar sobre el componente subjetivo que conlleva toda interpretación literaria en la que se tiene en cuenta el papel activo del lector.

El célebre filólogo Wilhelm Emrich (1909-1998) publicó en 1957 su estudio *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, que se ha convertido en una obra de referencia para el estudio de *Faust II*. El autor parte de la hipótesis de que esta obra está cargada de simbolismo. Los símbolos utilizados aquí por Goethe se encuentran, según Emrich, a lo largo de su obra desde el *Sturm und Drang*, y además obedecen a unos patrones fijos. Constituyen redes de símbolos e imágenes cuyo conocimiento facilita la interpretación de *Faust II*. Fue éste un aspecto descuidado por la filología hasta la obra de Emrich, que ha marcado un antes y un después en la interpretación de *Faust II*<sup>673</sup>. Partiendo de la mencionada hipótesis, Emrich muestra algunos ejemplos de la obra anterior de Goethe (*Egmont*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre...*) y llega a la conclusión de que la música desempeña una función curativa y liberadora, elevando a los personajes por encima de los sufrimientos terrenales. En el caso de la obra que nos ocupa, la música de las arpas eólicas y los cantos de los espíritus hacen dormir a Faust. De nuevo el arpa eólica se encuentra íntimamente ligada al mundo de los espíritus, al igual que en la *Zueignung* de *Faust I*. Como artefacto productor de música

---

<sup>672</sup> *Op. cit.*, 78

<sup>673</sup> "Man beachtete kaum oder nicht, daß es bei Goethe ein ausgesprochenes Symbol- und Bildnetz gibt, das sich von seiner frühesten Zeit bis ins höchste Alter in streng gesetzlichen Wandlungen zieht, nach überraschend konsequenten Prinzipien in sich zusammenhängt und ganz bestimmte, untrügliche Kriterien für die Deutung einzelner Bilder und Gestalten Goethes enthält". Emrich (1978), 14.

desempeña un papel importante en el proceso de recuperación física y mental de Faust tras la muerte de Gretchen:

Ein "Element" der Verklärung ist die Musik, in der alles Irdisch-Vergängliche "vergessen" wird [...]. Die Musik befreit den Menschen von sich selbst und versetzt ihn in jene hellere, leidenschaftslosere Welt, von der Goethe in bezug auf Faust II spricht.<sup>674</sup>

Langen (1966) considera el sonido de las arpas eólicas en *Faust II* como un acompañamiento a la canción sanadora de Ariel que transforma la naturaleza en música<sup>675</sup>. Arens (1989), sin embargo, sostiene que no existe una continuación temporal entre el final de *Faust I* y *Faust II*. El comienzo de esta obra tiene lugar en unas coordenadas de lugar y acción absolutamente distintas de la primera parte<sup>676</sup>. *Faust II* empieza en un entorno en el que la naturaleza está representada por los espíritus subordinados a Ariel, así como por los elementos de la tierra, sobre la que duerme Faust, del agua y del aire (representado por Ariel y por las arpas eólicas). Siguiendo este planteamiento, Arens (1989) entiende la presencia de las arpa eólicas que acompañan el canto de Ariel como voces de la naturaleza: "Ariels Gesang ist von Äolsharfen begleitet [...] der Wind wirkt demnach als Stimme der Natur gleichsam harmonisch mit"<sup>677</sup>.

Emrich (1978) considera que la música de las arpas eólicas en este pasaje es un elemento liberador para Faust. Schöne y Wiethölter (1998) recogen en parte la interpretación, pero destacan sobre todo en el poder curativo de la misma:

Denn im Medium des Elfengesanges und der ihn begleitenden Musik handelt die heilkräftige Natur selber an diesem Schlafenden – gerade so, wie sie die magischen Klänge der Äolsharfen bewirkt: ohne menschliches Zutun [...].<sup>678</sup>

---

<sup>674</sup> *Op. cit.*, 74.

<sup>675</sup> "Diesen wehmütig-zarten Eingangsakkord nimmt der zweite Teil des dramatischen Gedichts gleich in der ersten Szene auf: im Kreis der Geister, die den Ruhenden umschweben, singt Ariel, 'von Äolsharfen begleitet', sein Lied der Heilung und Besänftigung, Shakespeares freundlicher Luftgeist und das Instrument, welches das Naturelement in Musik verwandelt, hier vereint". Langen (1966), 176.

<sup>676</sup> "Entscheidend also ist für Goethe die Notwendigkeit des künstlerischen Neubeginns. Dieser ist so kraß ausgefallen, daß er einem Bruch gleichkommt. Das Anmutig-Liebliche der Landschaft und der Geister und das Heiter-Leichte der ersten Verse werden geradezu betont im Gegensatz zum Beginn (und Schluß) des I. Teils, nicht nur räumlich, sondern auch klanglich ('Habe nun ach! Philosophie')". Arens, Hans: *Kommentar zu Goethes Faust II*. Heidelberg, Winter 1989, p. 30.

<sup>677</sup> *Op. cit.*, 31.

<sup>678</sup> Schöne, Albrecht y Wiethölter, Waltraud: "Kommentar". En: Voßkamp *et al.* (1998), vol. 3, p. 731.

Así, por medio de este canto y de la música que lo acompaña, la propia naturaleza cura a Faust tal y como suenan las arpas eólicas: sin intervención humana. De nuevo el arpa eólica se encuentra íntimamente ligada al mundo de los espíritus, al igual que en la *Zueignung* de *Faust I*. Kreutzer (2002) se centra en el origen no humano del sonido de las arpas eólicas y defiende que dicho sonido no se puede considerar como música en sentido estricto. Afirma además que las arpas eólicas no son instrumentos musicales. Estas afirmaciones permiten al autor llegar a la conclusión de que el sonido de las arpas eólicas es una música de la naturaleza que ayuda a Faust a recuperarse:

Musik im eigentlichen Sinne erklingt aber zu Ariels Gesang nicht, denn es sind "Äolsharfen", die ihn begeiten. Dieses Instrument, wenn man es denn so nennen will, und das ist es nach neuzeitlicher Auffassung nicht, wird nicht gespielt, vielmehr entsteht sein geisterhafter Klang durch den Wind, der die festliegenden Saiten bewegt. Es ist "Musik der Natur, Natur als Musik", die Faust in seinem Schlaf heilt.<sup>679</sup>

### 3.2.4.2. LÍRICA

El poema *Äolsharfen* es fruto del dolor de Goethe tras la separación de la joven Ulrike von Lewetzow (1804-1899) el 14 de julio de 1822. *Äolsharfen*, subtítulo *Gespräch*, es un diálogo entre un yo lírico femenino y otro masculino. Fue escrito entre el 14 de julio y el 6 de agosto de 1822 y se publicó en la última edición autorizada de poemas del autor, titulada *Gedichte (Ausgabe letzter Hand)*, en 1827. En una conversación con el músico y compositor bohemio Wenzel Johann Tomaschek (1774-1850) que tuvo lugar en Eger (actualmente Cheb, en la República Checa) el 6 de agosto de 1822, el propio Goethe definió este texto como "Liebeschmerzlicher Zwie-Gesang unmittelbar nach dem Scheiden"<sup>680</sup>. Según Tomaschek, fue en esta ocasión cuando Goethe regaló al músico los primeros catorce versos del poema.

---

<sup>679</sup> Kreutzer, Hans Joachim: "Über Musik in Goethes *Faust*". Walter Hinderer (ed.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg, Königshausen & Neumann 2002, pp. 447-458, aquí p. 457.

<sup>680</sup> "Nicht übergehen darf ich das Gedicht hier, das Goethe auf den zwei Blättchen für mein Stammbuch schrieb. Das Diplomatische daran, wie er sich im Scherz ausdrückte, besteht darin, daß, wenn man die Überschrift der Rückseite vom Gedicht im Zusammenhange lesen will, man beide Blättchen scharf nebeneinander legen muß. Dasselbe muß auch geschehen, ehe man zum Lesen der inneren Überschrift vom Gedicht schreitet. Die äußere Überschrift lautet: Für innige Teilnahme / an meinen / Gesängen / dankbar / zu freundlichem Erinnern / genußreicher Stunden / Eger, d. 6. August 1822. Die innere Überschrift lautet: / Liebeschmerzlicher Zwie-Gesang / unmittelbar nach dem Scheiden". Von Biedermann (1889-1896), vol. 2, p. 593.

Goethe tenía entonces setenta y tres años, Ulrike dieciocho. La familia de la joven no consideró prudente un matrimonio debido a la enorme diferencia de edad entre ambos y a la férrea oposición al enlace por parte de August (1789-1830) y Ottilie von Goethe (1796-1872). El 14 de julio de 1822, Amalie von Lewetzow (1788-1868), la madre de Ulrike, decidió regresar a Berlín con sus hijas. Goethe abandonó Karlsbad ese mismo día en su coche. Durante el viaje comenzó a escribir, y antes de llegar a Weimar finalizó los borradores de lo que más tarde sería su *Trilogie der Leidenschaft* (*Gedichte. Ausgabe letzter Hand*, 1827). No se sabe la fecha exacta en la que escribió *Äolsharfen*, pero del informe de Tomaschek se deduce que al menos las dos primeras estrofas ya estaban terminadas el 6 de agosto de 1822. Ulrike von Lewetzow nunca manifestó interés por casarse y permaneció siempre soltera.

Según Langen (1966), el motivo del arpa eólica en la obra literaria de Goethe alcanza su cumbre con esta pieza<sup>681</sup>. Brown y Boyle (1970) afirman que Goethe no escribió un poema con presencia del arpa eólica hasta que el instrumento estuvo bien consolidado en el ámbito de expresión en lengua alemana<sup>682</sup>. Aunque la única alusión directa reside en el título, el motivo del arpa eólica en *Äolsharfen* está muy desarrollado y se presta a diversas interpretaciones. Para Langen (1966), la tristeza y el llanto son dos hilos conductores del texto; al final del mismo aparece una de las imágenes favoritas de Goethe: el arco iris ("Iris"), que sustituye al motivo del llanto y conduce la música del poema hacia un "acorde final de consuelo"<sup>683</sup>.

Zumbroich (1981) considera que *Äolsharfen* constituye una analogía del unísono entre dos almas<sup>684</sup>. Para Busch-Salmen *et al.* (1998), el

---

<sup>681</sup> "Den Höhepunkt in der poetischen Gestaltung des Motivs in Goethes Dichtung bildet aber das späte Dialoggedicht *Äolsharfen*. [...]. Hier kommen die sinnbildlichen Möglichkeiten des Motivs zur vollen Entfaltung". *Op. cit.*, 176.

<sup>682</sup> "Not until 1822 – i.e. not until the fashion, both public and literary, for the instrument was well-established – did Goethe write a poem (*Aeolsharfen*) in which this production of music by a natural, universal yet invisible medium is given a purely human meaning (though the only direct allusion to the Harp is in the title)". *Op. cit.*, 65.

<sup>683</sup> "Weinen" und "Trauer" sind die durchgehenden, von beiden Partnern aufgenommenen sprachlichen Leit motive dieses Liebesdialogs, bis gegen Ende Goethes Lieblingsbild der Iris, des regengezeugten Farbenbogens, dies Thema des 'Weinens' aufnimmt und die Musik der Dichtung zu trostvollem Schlußakkord emporsteigert". *Op. cit.*, 176.

<sup>684</sup> "Es fällt schwer, nun sich den Spuren unseres Themas in der Welt der Dichtung, in der Dichtung der Welt zu folgen - Goethes metaphorischer Analogie des Gleichklangs zweier Seelen aus der Ulriken-Reminiszenz [...] romantische Lebenserfahrung – nicht nur der Romantik!". *Op. cit.*, 108.

sonido del arpa eólica, arrastrado desde la lejanía por el viento, envía a cada uno de los yos líricos, separados físicamente pero unidos espiritualmente en un diálogo, melancólicos saludos y deseos vehementes de parte del otro yo. El arpa eólica actúa, según Busch-Salmen *et al.* (1998), como una metáfora<sup>685</sup>. También cabe interpretar el sonido de este instrumento como la nostalgia que se encuentra siempre presente a lo largo de este diálogo espiritual.

El sugerente título del poema permite otra interpretación más, que se defiende en este trabajo sin excluir a las ya presentadas. El título *Äolsharfen. Gespräch* recuerda al significado del arpa eólica en *Würde der Frauen*, en el que Schiller compara el alma de la mujer con el delicado sonido del arpa eólica. *Äolsharfen. Gespräch* podría referirse a las almas de los yos líricos masculino y femenino, y aquí el arpa eólica actuaría como un símbolo que identifica el etéreo sonido de este instrumento con las almas de un hombre y una mujer, protagonistas del diálogo en la distancia<sup>686</sup>. La translación de significados entre “hombre y mujer” (concepto simbolizado) y “arpas eólicas” (término simbolizante) no se produce por contigüidad o por semejanza, pues ambos están muy alejados entre sí. Por esta razón, no se trata de una metonimia o una metáfora, sino de un símbolo, ya que en el término simbolizante no es posible percibir directa ni racionalmente el concepto simbolizado<sup>687</sup>:

#### ÄOLSHARFEN

##### Gespräch

*Er*

Ich dacht, ich habe keinen Schmerz,  
Und doch war mir so bang um's Herz,  
Mir war's gebunden vor der Stirn  
Und hohl im innersten Gehirn -

---

<sup>685</sup> “Sie [die Äolsharfe] war ihm aber auch, etwa in seinem 1822 Dialoggedicht ‘Äolsharfen’ tröstende Metapher für das Leid beim Abschied von der Geliebten, über die man durch vom Wind getragenen Klangzauber seelisch vereint bleibt”. Busch-Salmen *et al.* (1998), 54. Langen (1966) expone una interpretación similar: *op. cit.*, 176.

<sup>686</sup> Apel *et al.* (1985ss.) también ofrecen esta interpretación en el correspondiente aparato de notas: “Hier zwei aufeinander abgestimmte Instrumente, das Bild zweier räumlich getrennter, gleich empfindender und tönender Seelen”. *Op. cit.*, vol. 2, p. 1058.

<sup>687</sup> “En la Retórica clásica el símbolo es un tropo que, al igual que la metáfora, la metonimia o la alegoría, consiste en la sustitución de una palabra por otra, con la consiguiente traslación de significado [...]. El símbolo, en cuanto signo, evoca una realidad que trasciende el objeto simbolizante, y comporta un sentido oculto y misterioso que apela al fondo irracional del *inconsciente*, del sentimiento y de la emoción. Por ello, en el término simbolizante no se percibe o intuye directa, ni racionalmente, el término o el concepto simbolizado”. Estébanez Calderón (2002), 993.



Bis endlich Trän auf Träne fließt,  
Verhalt'nes Lebewohl ergießt. -  
Ihr Lebewohl war heitre Ruh,  
Sie weint wohl jetztund auch wie du.

*Sie*

Ja er ist fort, das muß nun sein!  
Ihr Lieben laßt mich nur allein,  
Sollt ich euch seltsam scheinen,  
Es wird nicht ewig währen!  
Jetzt kann ich ihn nicht entbehren.  
Und da muß ich weinen.

---

*Er*

Zur Trauer bin ich nicht gestimmt  
Und Freude kann ich auch nicht haben:  
Was sollen mir die reifen Gaben,  
Die man von jedem Baume nimmt!  
Der Tag ist mir zum Überdruß,  
Langweilig ist's, wenn Nächte sich befeuern;  
Mir bleibt der einzige Genuß  
Dein holdes Bild mir ewig zu erneuern,  
Und fühltest du den Wunsch nach diesem Segen,  
Du kämest mir auf halbem Weg entgegen.

*Sie*

Du trauerst daß ich nicht erscheine,  
Vielleicht entfernt so treu nicht meine,  
Sonst wär' mein Geist im Bilde da.  
Schmückt Iris wohl des Himmels Bläue?  
Laß regnen, gleich erscheint die Neue.  
Du weinst! Schon bin ich wieder da.

*Er*

Ja du bist wohl an Iris zu vergleichen!  
Ein liebenswürdig Wunderzeichen.  
So schmiegsam herrlich, bunt in Harmonie  
Und immer neu und immer gleich wie sie.<sup>688</sup>

Cansinos Assens (2003) tradujo el título de este poema como *Arpa eólica*<sup>689</sup>. Sin poner en tela de juicio su excelente labor como traductor, en este trabajo se propone la traducción del título como *Arpas eólicas*. De esta manera no sólo se respetaría el texto original, sino que también se tendrían en cuenta las interpretaciones de Zumbroich (1981) y Busch-Salmen *et al.* (1998), quienes equiparan las voces de *Er* y *Sie* al sonido de arpas eólicas.

---

<sup>688</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 2, pp. 463-464.

<sup>689</sup> Cansinos Assens (2003), vol. 4, pp. 370-371.

Ya se mencionó en 3.2.1. *Desarrollo histórico musical* que el tercer movimiento de *Sonate für Harfe* de Paul Hindemith está inspirado en el poema *Auftrag* de Höltz. Otro ejemplo de obra literaria (*Äolsharfen*) que dio pie a una pieza original para arpa es la ya mencionada *Le harpe eolienne*, de Félix Godefroid. Este caso resultaría, si se confirmara la hipótesis de María Rosa Calvo-Manzano, menos claro que Höltz / Hindemith, ya que en la partitura original no existe ninguna alusión al poema *Äolsharfen*.

### 3.2.4.3. PROSA

Para la catalogación e interpretación del arpa eólica como motivo literario en la obra de Goethe se ha tenido en cuenta un concepto de prosa literaria más amplio que el tradicional. Éste incluye, además de la literatura de ficción, los ensayos y textos sobre crítica literaria. Siguiendo este criterio, el arpa eólica no aparecerá de nuevo en la obra literaria de Goethe hasta dieciséis años más tarde de la publicación de *Faust I*. Ya se ha expuesto que en 1825 salió a la luz el ensayo de Goethe *Serbische Lieder*, publicado en la revista especializada *Über Kunst und Altertum*:

Hiebey gestehen wir denn gerne, daß jene sogenannten Volkslieder vorzüglich Eingang gewinnen durch schmeichelnde Melodien, die in einfachen, einer geregelten Musik nicht anzupassenden Tönen einherfließen, sich meist in weicher Tonart ergehen und so das Gemüth in eine Lage des Mitgefühls versetzen, in der wir einem gewissen allgemeinen unbestimmten Wohlbehagen, wie den Klängen einer Aeolsharfe hingegeben, mit weichlichem Genusse gern verweilen und uns in der Folge immer wieder sehnsüchtig darnach zurückbestreben.<sup>690</sup>

Su autor establece aquí una comparación muy original, que Busch-Salmen *et al.* (1998) consideran forzada<sup>691</sup>, entre el sonido momentáneo e irrepetible de este artefacto y la etérea musicalidad de las canciones serbias. Sin embargo, Goethe considera que tanto el sonido del arpa eólica como las melodías populares de Serbia provocan en el lector una sensación indefinida de agradable encandilamiento. Sea o no forzado, este paralelismo resulta de una gran originalidad y belleza.

---

<sup>690</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 22, p. 124.

<sup>691</sup> "In der Rezension einer Sammlung serbischer Volkslieder von 1826 zog er [J. W. von Goethe] sehr eigenwillige Parallelen zwischen dem stets augenblicklichen, nicht repetierbaren Klang dieses Saiteninstrumentes und dem Wesen dieser Lieder". Busch-Salmen *et al.* (1998), 54s.

### 3.2.5. INFLUENCIAS GOETHEANAS DEL ARPA EÓLICA EN LA LITERATURA

El arpa eólica en la obra de Goethe ha ejercido menos influencia que en otros autores ingleses y alemanes. Esto se debe sin duda al hecho de que este instrumento mecánico no aparece mucho en su obra literaria. Además, ya se ha mostrado que Goethe no realizó grandes aportaciones a la semántica del arpa eólica en la literatura (al contrario que Herder o Schiller). *Äolsharfen* se podría considerar tal vez como una excepción, pero no parece haber tenido una gran influencia en la literatura posterior. Tal vez este hecho se deba a que el arpa eólica sólo se menciona de manera directa en el título.

Un caso particular constituye la publicación de Mary C. Crichton *A Goethean Echo in Mörike's "An eine Äolsharfe"*<sup>692</sup>. Su autora sostiene la hipótesis de que Mörike se inspiró, entre otras fuentes, en un fragmento de *Italienische Reise* al escribir *An eine Äolsharfe*. Éste se encuentra en el capítulo de *Italienische Reise* titulado *Verona bis Venedig*, y reza como sigue: "Der Wind der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen <wie> über einen Rosenhügel. Die Grabmäler sind herzlich und rührend und stellen immer das Leben her"<sup>693</sup>. La autora lo compara con los versos 1-17 de la segunda estrofa, destacando los siguientes:

Ihr kommet, Winde, fern herüber,  
Ach ! von des Knaben,  
Der mir so lieb war,  
Frisch grünendem Hügel.  
Und Frühlingblüten unterwegs streifend,  
Übersättigt mit Wohlgerüchen,  
Wie süß bedrängt ihr dies Herz!<sup>694</sup>

<sup>692</sup> Crichton, Mary C.: "A Goethean Echo in Mörike's *An eine Äolsharfe*". En: *Seminar* 16 (1) 1980, pp. 170-180.

<sup>693</sup> Citado por Apel *et al.* (1985ss.), vol. 15, p. 46. Según Crichton (1980): "With these words Goethe begins a paragraph in the *Italienische Reise* about a collection of ancient gravestones which he saw in an outer court of the amphitheatre in Verona. [...] The first sentence of Goethe's paragraph, which stands out from its context by virtue of its almost poetic language, bears a striking resemblance to portions of the second stanza of Mörike's poem 'An eine Äolsharfe'. It is my intention to argue for the probability that this passage was one source of Mörike's inspiration for the poem, along with other literary and biographical influences already noted by scholars, and to comment on the aesthetic transformation that has taken place between the source and the finished poem". *Op. cit.*, 170.

<sup>694</sup> Citado según *op. cit.*, 171.

La autora señala similitudes de contenido y formales entre ambos textos: imágenes, aliteraciones y repeticiones de vocales. Tras un meticuloso análisis, concluye con la siguiente afirmación:

I do not see the detection of a literary source for a famous Mörike poem as constituting evidence of his having been, in the negative sense, an epigone. While it does add one detail to what is already known of Mörike's indebtedness to Goethe, surely a more masterful example of working creatively within a tradition would be hard to find. The finished poem conveys an impression of perfect spontaneity of utterance, yet its overtones are all the richer for its inspiration having come in part, like the wind, "fern herüber".<sup>695</sup>

Durante la elaboración de este trabajo no se pudieron encontrar otras publicaciones que estudiaran influencias goetheanas en el motivo o símbolo del arpa eólica en obras literarias posteriores. Tampoco se obtuvo ninguna información relativa al influjo de este autor en *An eine Äolsharfe*. Es posible, no obstante, que este campo no esté agotado y que todavía tenga novedades que ofrecer.

---

<sup>695</sup> *Op. cit.*, 180.

### 3.3. LA LIRA

El presente apartado tratará un instrumento musical que actualmente ha desaparecido en Europa, aunque sigue teniendo connotaciones muy concretas en la cultura occidental: la lira. La lengua latina adoptó *lira* del griego *lýra*. Este vocablo se transmitió del latín clásico al latín vulgar, y de ahí a las lenguas románicas. El término galo-románico *lira* fue tomado por el antiguo alto alemán antes de la segunda mutación consonántica, es decir, con anterioridad a los siglos VI-VII d. C. Por tanto, *lîre* no es un cultismo, sino una palabra adaptada a la lengua popular germánica. Como es habitual en antiguo alto alemán y en antiguo alemán medio, la grafía puede cambiar, y así se encuentran numerosas variantes ortográficas como *leyer*, *leyr*, *lira*, *lyra* o *lîre*. A partir del alemán medio *lire*, el alemán moderno adoptó la grafía *Leier*.

*Drehleier* podía ser un instrumento en forma de guitarra o una caja con una manivela. Este término *Drehleier* recibió distintos nombres, entre ellos *Bettlerleier*, *Bauernleier*, *Lyra mendicorum* o *Lyra rustica*. Este vocablo ha dado lugar a diversos dichos. Por ejemplo, la expresión coloquial “die alte / die gleiche / dieselbe Leier” hace referencia al movimiento constante y prolongado del giro de la manivela como imagen de algo monótono y repetitivo<sup>696</sup>. Beber y Beyer (1984) señalan dos refranes más: “Der Geier hol’ die alte Leier” y “Neue Leier, neue Dreier”. Registran también el verbo *leiern* e incluyen la expresión “Besser geleiert als gefeiert”<sup>697</sup>. En el alemán actual sigue en uso la unidad fraseológica “mit der alten / gleichen / derselben Leier kommen”, que Balzer *et al.* (2010) consideran equivante de “[immer wieder] dasselbe / das alte / das gleiche Lied anstimmen”, y traducen al español como “contar algo una y otra vez”, en el sentido de “estar siempre con la misma canción”<sup>698</sup>.

---

<sup>696</sup> “Die Kurbel- oder Drehleier ist auf eine bestimmte Melodie, auf eine festgelegte Tonlage abgestimmt; ihre Musik ist daher nicht abwechslungsreich. Das Instrument steht somit in dieser Wendung als ein Bild für Eintönigkeit, ständige Wiederholung”. Alsleben, Brigitte (red.): *Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik 2., neu bearbeitete und aktualisierte Auflage*. Mannheim, Dudenverlag 2002, p. 477.

<sup>697</sup> Beber, Horst y Beyer, Annelies: *Sprichwörterlexikon*. Leipzig, VEB Bibliographisches Institut 1984, pp. 358-359.

<sup>698</sup> Balzer, Berit *et al.*: *Kein Blatt vor den Mund nehmen. No tener pelos en la lengua. Diccionario fraseológico alemán-español*. Madrid, Idiomas Hueber 2010, pp. 206 y 210.

El término medieval *lîre* podía designar diferentes instrumentos musicales. Como esta cuestión se revela muy compleja, en el presente trabajo se ha recurrido al *Deutsches Wörterbuch* de los hermanos Grimm para obtener una primera orientación lingüística y literaria. Se observa que las acepciones recogidas en el término *Leier* son muy variadas. Sin embargo, aquí sólo interesan las relacionadas con la música: se descartaron aquellos significados que no tuvieran que ver con nuestro campo de trabajo. En primer lugar, es necesario no confundir el instrumento musical con la interjección:

LEIER, *interjectionell in verbindung mit lirim larum* (s. d.):

trallyrum larum höre mich!

trallyrum larum leyer! BÜRGER 119<sup>a</sup>.<sup>699</sup>

Los hermanos Grimm recogen otra acepción de *Leier* como sustantivo masculino. En este caso se trata de una especie de bebida alcohólica:

LEIER, *m. tresterwein, verderbt aus leuer, nebenform zu lauer* (sp. 303): item ob man auch wol mesz mit essig, oder leier, oder most, oder auch mit bier halten möge. FISCHART *bienk.* 88<sup>b</sup>; leyern *nachwein zum haustrunk* SCHM. 1, 1499 *Fromm.* (aus einer *wirzburg. verordnung von 1751*); *schwäb.* leire, leier, *trank von trester oder zwetschgen* SCHMID 352.<sup>700</sup>

Una vez descartados estos dos significados, que no tienen interés para este estudio, quedan tres. El primero incluye tres subapartados diferentes que designan instrumentos musicales distintos. El primero se refiere a la lira medieval, cuya organología se expondrá más adelante:

1) *mit dem namen der griech. λυρα, lat. lyra benannte die ältere sprache zwei seiteninstrumente.*

a) *eins, die fortsetzung der antiken lyra, mit mehr oder weniger ähnlicher form und einem bezug von drei bis zu acht seiten [...] dies instrument ist schon im 13. jahrh. zu gunsten anderer, die sich aus ihm entwickelt, ganz auszer praktischem gebrauch gekommen, indes bleibt es als tonwerkzeug des alterthums im gedächtnis.*<sup>701</sup>

---

<sup>699</sup> Grimm (1984), vol. 12, col. 684.

<sup>700</sup> *Ibid.*

<sup>701</sup> *Op. cit.*, col. 682.

El segundo subapartado se refiere al instrumento medieval con forma de guitarra llamado, según los autores del *Deutsches Wörterbuch*, de dos maneras diferentes: *baurenleier* o *deutsche leier*:

b) *ein anderes, früh mittellat. organistrum, von gitarrenartiger form, dessen seiten mittels eines rades gerührt wurden, welches eine kurbel in drehung setzte; eine erfindung vielleicht erst des 9. jahrh. [...] dieses instrument hält sich namentlich in bauren- und vagantenkreisen durch das ganze mittelalter als höchst beliebtes und ist selbst heute unter dem namen baurenleier, deutsche leier noch nicht ganz vergessen.*<sup>702</sup>

Por último, los hermanos Grimm incluyen en la primera acepción del término femenino *Leier* un subapartado que se refiere a un instrumento mecánico en forma de caja que se hacía sonar por medio de una manivela, y que en español se conoce como zanfonía. Los autores del *Deutsches Wörterbuch* recogen las denominaciones *Drehorgel* y *Leierkasten*: “c) *leier, heisst selten auch eine drehorgel, sonst leierkasten (s. d.): drehorgeln sind leyern, vögel abzurichten. JACOBSSON 5, 410<sup>a</sup>; niederd. lîr, leier, drehorgel DANNEIL 127*”<sup>b”703</sup>.

A continuación se introduce un nuevo significado de *Leier* directamente relacionado con el anterior. Se trata de dos expresiones fijas que recogen este término: “die alte leier” e “immer dieselbe leier”. Ambas hacen referencia a la monotonía y repetición constante de una acción:

2) *sprichwörtlich, an das unter 1, b erwähnte instrument angeschlossen: musste aber den mantel nach dem wind hängen, meine leyre anders stimmen. Simpl. 2, 96 Kurz; häufig, nach der beschränkten tonfähigkeit des instruments, die den vortrag nur weniger einfacher stücke erlaubt, die redensart die alte leier, immer dieselbe leier für etwas eintönig wiederholtes [...].*<sup>704</sup>

El último significado de *Leier* recogido en el *Deutsches Wörterbuch* que resulta interesante para este estudio expone el simbolismo de la lira en la literatura a partir del siglo XVII:

3) *leier, als tonwerkzeug des classischen alterthums wieder in erinnerung gebracht: lyra, ein leire, lyricum carmen, ein gedicht oder gesang, das man zu der leiren mag singen [...] daher in der*

---

<sup>702</sup> *Ibid.*

<sup>703</sup> *Op. cit.*, col. 683.

<sup>704</sup> *Ibid.*

*dichtersprache seit dem 17. jahrhundert als symbol für dichtkunst, gesangeskunst, vgl. dazu auch seitenspiel [...].*<sup>705</sup>

No obstante, la presencia de la lira no se limita al término *Leier* o *Leyer*, sino también a la variante culta *Lyra*. El *Deutsches Wörterbuch* indica al respecto:

LYRA, f. *lyra*; *die fremde form steht, auszerhalb streng gelehrter rede, selten*: wie erhaben auch seine harfe, seine lyra tönt, so werden die schmelzenden töne seiner laute doch immer wahrer und tiefer und beweglicher klingen. SCHILLER 1203<sup>b</sup>, *da das deutsch umgeformte leier (sp. 682) fast überall platz gegriffen hat; doch waltet lyra in ableitungen (lyrik, lyriker), neben welchen die folgende allgemeinere verbreitung gewonnen hat.*<sup>706</sup>

Todas estas consideraciones pretenden ser una primera orientación sobre la lira, ya que hoy en día ya no son comunes ni las reconstrucciones de liras griegas ni el uso de las *Drehleier*. Butzer y Jacob (2008) estudian la simbología de la lira en la literatura, que consideran preponderantemente como un símbolo de la poesía lírica:

Lyra / Leier. Symbol der (lyr.) Dichtung. – Relevant für die Symbolbildung ist die Verwendung der L. Als Begleitinstrument beim (Solo-) Gesang [...] Die L. oder die verwandten Instrumente Barbiton und Kithara, die von den antiken griech. Lyrikern tatsächlich verwendet wurden, begegnen als Symbole der Dichtung in der gesamten abendländ. Lit., oft programmatisch an zentralen Punkten der Literaturgeschichte.<sup>707</sup>

Se ha de tener en cuenta que la lira como cordófono aparece en la iconografía occidental con distintos significados y funciones. De Tervarent (2002) diferencia seis atributos iconográficos diferentes. Considera en primer lugar a la lira como atributo de Apolo<sup>708</sup>, en segundo como atributo de la poesía<sup>709</sup>, y en tercero de la musa Urania<sup>710</sup>. El autor

---

<sup>705</sup> *Ibid.*

<sup>706</sup> Grimm (1984), vol. 12, col. 1358.

<sup>707</sup> *Op. cit.*, 212. En este trabajo, no obstante, se defiende asimismo la función de la lira como sinécdoque o metonimia “la parte por el todo”, teniendo en cuenta que una metonimia puede utilizarse también de manera simbólica cuando se le atribuye un significado transpuesto. Véase Butzer y Jacob (2008), V.

<sup>708</sup> “Este dios obtuvo la lira de Mercurio, su inventor”. *Op. cit.*, 338.

<sup>709</sup> “De atributo de Apolo, dios de la poesía, pasó a ser de la Poesía, que, además, en latín se decía a veces ‘lyra’”. *Op. cit.*, 339.

<sup>710</sup> “En el siglo XVI se consideraba que Urania era la inspiración de los poetas”. *Ibid.*



también la menciona como atributo de la musa Erato<sup>711</sup>, de la música y de Orfeo. La lira en el arte sacro apenas tiene protagonismo, al contrario que el arpa. Probablemente esto se deba a que la lira se asociaba en el arte europeo a la mitología grecolatina, y por tanto a la tradición pagana, mientras que el arpa aparece numerosas veces en la Biblia y en consecuencia no es infrecuente su presencia en el arte religioso.

Aunque la iconografía es en la actualidad una rama del conocimiento totalmente separada de la literatura, es necesario tener en cuenta que durante siglos no existió una separación estricta de las Bellas Artes dentro de la cultura europea. Cabe recordar aquí el ejemplo de insignes humanistas como Leonardo da Vinci (1452-1519), que dominaban numerosos campos de las ciencias, las artes y las letras. Este hecho representa una enorme ventaja para entender el papel de la lira en la historia de la literatura occidental, ya que la iconografía y la historia del arte pueden constituir una ayuda valiosísima para comprender la función del mencionado cordófono en las letras en lengua alemana.

La lira se estudiará en tres subapartados. El primero es 3.3.1. *Desarrollo histórico-musical*. En ella se estudia la evolución de los distintos tipos de lira en Occidente desde sus antiquísimos orígenes hasta las reconstrucciones actuales. 3.3.2. *La lira en la historia de la literatura* analiza su presencia en la literatura, centrándose en la escrita en lengua alemana. 3.3.3. *La lira en la obra no literaria de Goethe* presenta de manera sistemática las cartas, diálogos y conversaciones del autor en las que aparecen los términos *Leier / Leyer* y *Lyra*. Las tres secciones anteriores servirán de preámbulo indispensable para 3.3.4. *Presencia de la lira en la obra literaria de Goethe*, que se ha subdividido aquí en cuatro secciones: drama, lírica, prosa, y escritos científicos y literarios. Aunque esta última no corresponde exactamente a la clasificación tradicional de los géneros literarios, que comprende solamente los tres primeros, por mor de la claridad se ha considerado necesario incluir en este apartado una sección propia para los escritos científicos y filosóficos de Goethe. Los primeros fueron redactados con una función informativa, pero en ellos también se observa el genial estilo del escritor, muy alejado del de los científicos de su época. En cuanto a su obra aforístico-filosófica, es evidente que fue concebida con una intención artística, además de expresiva. Por estos motivos se ha separado en este trabajo a los escritos científicos y filosóficos de Goethe del resto de su prosa y se han

---

<sup>711</sup> "La musa Erato presidía la poesía lírica, que se acompañaba de la lira o cítara".  
*Ibid.*

incluido dentro de su obra literaria en un subapartado independiente. Así, las subsecciones resultantes serán: 3.3.4.1. *Drama*, 3.3.4.2. *Lírica*, 3.3.4.3. *Prosa* y 3.3.4.4. *Obras científicas y filosóficas*.

En la elaboración de este trabajo no se ha podido constatar que la lira en la obra literaria de Goethe haya tenido influencias en autores posteriores, con lo que se ha prescindido aquí de un apartado dedicado a esta cuestión. A pesar de todo, es posible que investigaciones posteriores sí muestren resultados positivos en este aspecto.

### 3.3.1. DESARROLLO HISTÓRICO-MUSICAL

La lira es un instrumento cordófono que hoy en día se considera desaparecido en Europa, a pesar de que ha habido algunos intentos en los últimos años por introducirlo de nuevo en la práctica musical. Su principal diferencia organológica con el arpa se encuentra en la manera en el que el bastidor (yugo) sostiene la encordadura. Las cuerdas del arpa están sujetas a un bastidor fijo a la tabla armónica y caja de resonancia. Las cuerdas están tensadas en este bastidor, que en el arpa actual se llama cuello o clavijero, y esta tensión se puede regular por medio de las clavijas.

Sin embargo, el caso de las liras es algo diferente: dos brazos o montantes están fijos a cada extremo de su caja de resonancia. Las cuerdas están tensadas entre la caja de resonancia, situada en la parte inferior del instrumento, y un bastidor en la parte superior a modo de clavijero. Así, la lira tiende a una forma cuadrada, mientras que el arpa normalmente muestra una triangular. La base de la lira podía ser plana o redondeada. El número de cuerdas de la lira era muy variable; oscilaba entre tres y doce. Además podía ser pulsada con los dedos o con un plectro. Incluso hubo liras posteriores al siglo XI d. C. que se tocaban con un arco.

Las evidencias arqueológicas muestran que durante los dos primeros milenios de la historia de este instrumento (2700 a. C. - 700 a. C.) se desarrollaron muchos tipos distintos de lira. Las liras orientales de la Media Luna Fértil (Mesopotamia, donde se encontraron los restos más antiguos hasta ahora, Siria, Anatolia y Egipto) muestran generalmente cajas de resonancia con bases planas. Algunos cordófonos bíblicos se pueden insertar en este grupo, por ejemplo el *kinnor* y el *nebel*.

Los musicólogos defienden que el ***kinnor*** hebreo era un tipo de lira que surgió mucho antes de que el término fuera incluido por primera vez en textos del Antiguo Testamento. La tradición escrita e iconográfica de Occidente representa al *kinnor* como el arpa del rey David. Sin embargo, la musicología actual identifica de manera unánime este instrumento davídico con una lira de tipo oriental. Generalmente se tocaba con un plectro, aunque también se podía tañer con los dedos.

El segundo tipo de lira bíblica es el *nebel*. Parece ser que este instrumento tenía más cuerdas que el *kinnor* y se pulsaba con los dedos. Las cuerdas del *nebel* eran al parecer gruesas, pudiendo dar lugar a un sonido estruendoso<sup>712</sup>. Por esta razón fue utilizado como un instrumento de bajo. Aunque en principio se lo identificó con un arpa, la musicología actual defiende que, al igual que el *kinnor*, era en realidad una lira. Una vez expuestas las liras orientales más relevantes para este trabajo, *kinnor* y *nebel*, se tratará la historia de las liras de tipo occidental. Las de las regiones más occidentales (Grecia, Italia y la zona del Egeo) tienden a mostrar bases redondeadas. Se piensa que la expansión de los imperios asirio y helénico contribuyó a que estos dos tipos se mezclaran después del 700 a. C. Así, se sabe que en la antigua Grecia convivieron distintos tipos de liras. En la obra de Homero (hacia el 800 a. C.) se encuentran las denominaciones *phórmnix* y *kítharis*, y no *lýra*.

El término griego *lýra* se usó en el período clásico con dos acepciones diferentes: por un lado, como un sustantivo genérico que designaba cualquier instrumento de la familia de las liras griegas (*kithára*, *phórmnix*, *bárbitos*, *chélys*). Por otro hacía referencia específica a los tipos de lira fabricados a partir de un caparazón de tortuga: *chélys* y *bárbitos*. El vocablo *phórmnix* o forminge aparece en la *Ilíada* y *Odisea* (850-750 a. C.) designando un instrumento musical de cuerda pulsada. La forminge del período Micénico era una lira de base redondeada fabricada en madera. Sus brazos o montantes estaban curvados de manera ornamental y sostenían un bastidor perpendicular sobre el que estaba tensada la encordadura. Muy a menudo este instrumento estaba decorado. Las siete cuerdas estaban fijadas a él por medio de siete pedacitos de cuero llamados *kóllopes*, que funcionaban a modo de clavijas. La forminge se tocaba de manera muy parecida a la *kithára*, cordófono posterior a ella. Este instrumento se encuentra representado en muchos vasos y piezas de cerámica anteriores al siglo VII a. C. A partir de entonces se hizo más raro en la iconografía. La *kithára* sustituyó poco a poco a la forminge como instrumento de Apolo, pero las musas lo mantuvieron: este hecho se puede observar en una media docena de vasos del siglo V a. C.

La aparición de la *kithára* o lira de concierto con base plana (aprox. 625 - aprox. 400 a. C.) supuso la fusión de las liras de tipo oriental y occidental. Este instrumento tenía dos partes curvadas, paralelas a la encordadura, que podrían haber sido utilizadas para afinar las cuerdas al

---

<sup>712</sup> Véase Is. 14, 11: "Ha sido precipitada al Seol tu arrogancia al son de tus cítaras". Ubieta López (1998), 1111.

variar la tensión de las mismas. Ambos brazos curvados estaban cerrados por un bastidor perpendicular sobre el que las cuerdas estaban tensadas. Es probable que éste se pudiera mover también ligeramente, lo que permitiría cambiar la afinación de las cuerdas. Era un tipo de lira de base plana con brazos ligeramente curvados hacia adentro, sosteniendo el yugo. A éste estaban sujetas las siete cuerdas por medio de *kóllopes*, o tiras de cuero. La afinación de este instrumento se hacía ajustando el *kóllops* correspondiente al yugo. Además, una especie de clavija fijaba cada *kóllops* a su cuerda correspondiente. La *kithára* tenía un número variable de cuerdas que podía variar entre siete a dieciocho. Todas ellas tenían la misma longitud, pero distinto grosor y tensión. A partir del siglo VII a. C. la iconografía asocia la *kithára* al dios Apolo.

El artista tocaba este instrumento con la mano derecha por medio de un plectro y lo sujetaba por medio de una cuerda a su muñeca izquierda. Podía tocarlo de pie (en cuyo caso habría tenido que sujetarlo con la rodilla en caso de querer ajustar la afinación mientras tocaba) o sentado. Algunos vasos anteriores al 525 a. C. muestran este instrumento en manos de Orfeo, Heracles o Anfión. La mayoría de las veces, sin embargo, es Apolo quien toca la *kithára*. Es muy posible que este instrumento también estuviera presente en el culto a Dionisos. El citaredo era un varón con una vasta formación musical que incluso llevaba un traje distintivo. La mayor parte de las veces se trataba de un músico profesional y siempre se le representa tocando este instrumento de pie.

En la época helenística se impuso el uso de concursos de citarodia, donde los intérpretes cantaban piezas de diversos géneros, también teatrales, acompañándose con la *kithára*. La citarodia se puede definir como el “arte de los solos instrumentales de *kithára*”, en los que el ejecutante mostraba su virtuosismo con este instrumento. Estos festivales-concurso se organizaban con ocasión de fiestas religiosas e incluían tanto competiciones atléticas como musicales. Una parte importante de su repertorio consistía en los llamados *nómoi*, canciones solistas. Además, también podían cantar y acompañarse con su instrumento. En Atenas, los concursos de citarodia fueron parte esencial de los juegos panatenaicos ya a finales del siglo VI a. C. Estos concursos de citaredos continuaron hasta el siglo IV a. C.

Algunos musicólogos llaman “cítara de concurso” a este instrumento, y se considera que fue el cordófono griego de mayor tamaño. La *kithára* se conocía como “el instrumento de Apolo” y se destinaba a ocasiones musicales solemnes, como concursos o fiestas religiosas. Tuvo algunos

derivados, entre los que destaca la ***lira de cuna***. Ésta contaba con un cuerpo sonoro arqueado que recordaba a la forma de la forminge. Parece ser que la *kithára* era tañida sobre todo por hombres, mientras que la lira de cuna estaba reservada a las mujeres en el ámbito doméstico. La musicología actual considera que la ***lira tracia o de Tamiris*** es una variante organológica de la *kithára*. Sin embargo, sus brazos no son curvos y la parte superior de la caja de resonancia tiene forma de curva convexa. Todas las representaciones iconográficas de este instrumento se encuentran en vasos atenienses del siglo V a. C. En aproximadamente un tercio de estas representaciones se muestra el mito de Tamiris. En otros vasos, este instrumento se encuentra en manos de dos músicos legendarios procedentes de Tracia: Orfeo y Musaeo. Existía además un cordófono del tipo *lýra* que también recibía los nombres de ***chélys*** en griego y ***testudo*** en latín, términos que significan “tortuga” en sus lenguas respectivas. Era un tipo de lira de base redondeada que surgió hacia el siglo X a. C. Un caparazón de tortuga hacía las veces de caja de resonancia y una piel de carnero la cubría, haciendo la función de tabla armónica.

Los brazos de la *lýra* / *chélys* / *testudo* (denominados en griego *pécheis*) eran en un principio de asta y más tarde de madera. Estaban atravesadas por un travesaño o yugo llamado *zygón* o *zygós*, que podía ser de madera o de metal. La encordadura estaba fijada al mismo y estaba hecha de lino o tripa animal. La *lýra* / *chélys* / *testudo* se podía tocar sentado, de pie, reclinado o incluso caminando. Se apoyaba en el cuerpo con un ángulo de aproximadamente treinta grados de inclinación. El instrumento se tocaba de manera similar a la *kithára*. La mano derecha tocaba con un plectro que generalmente era de marfil, mientras que la izquierda apagaba las notas, tañía las cuerdas o incluso producía armónicos. Se utilizaba como acompañamiento del canto o de *auloi*. Este instrumento se afinaba con la mano derecha ajustando los *kóllopes*. El tamaño del *chélys* solía aproximarse al del antebrazo del instrumentista, y su anchura era aproximadamente la mitad de su altura total. La caja podía ser redondeada o plana.

La *lýra* griega más primitiva contaba sólo con cuatro cuerdas y recibía el nombre de ***tetráchordos***. Con el tiempo, este instrumento cobró una gran importancia en la música helena. Con el tiempo su número de cuerdas fue aumentando. La leyenda atribuye la adición de una octava cuerda a Pitágoras (s. VI a. C.), la novena a Profrasto de Pieria, la décima se atribuye a Histieo de Colofón y la undécima a Timoteo de Mileto (450-360 a. C.).

Se sabe que la lira de tipo *chélys* también era tañida por mujeres en el hogar. Las representaciones de este instrumento que datan del siglo IV a. C. muestran que este instrumento seguía utilizándose. La imagen del *chélys* todavía se encuentra en monedas, relieves y frescos del período Helenístico y del Imperio Romano. A pesar de esto, rara vez se representa a un instrumentista tañéndolo, lo que ha llevado a pensar que el *chélys* pudiera haber pervivido en la iconografía simplemente como un símbolo de la música. En latín medieval y tardío del Renacimiento se usó este mismo término para referirse al laúd, ya que el cordófono original había desaparecido hacía varios siglos.

El ***bárbitos*** o ***bárbiton*** (en griego tardío) era un instrumento muy similar al *chélys*, pero con brazos más largos. En la literatura e iconografía estaba asociado a poetas del período Arcaico (s. VII - VI a. C.) de la Grecia oriental (Terpandro, Safo, Alceo, Anacreonte...) y a la bebida en las fiestas. Parece ser que con la llegada de Anacreonte a Atenas como poeta cortesano hacia finales del siglo VI a. C. empezaron a proliferar las representaciones de este instrumento en los vasos atenienses de la época. El *bárbitos* se encuentra con frecuencia en escenas dionisiacas y aparece sólo ocasionalmente en manos de las musas o de mujeres. La iconografía de la época lo representa como un cordófono cuya caja es un caparazón de tortuga. Sus largos brazos, curvados hacia el interior, estaban hechos de madera. Éstas estaban unidas al bastidor o yugo por medio de una especie de clavijas llamadas *kóllopes*. La gran longitud de las cuerdas, cuyo número variaba entre cinco y siete, podría hacer pensar que el sonido de este instrumento estaba más bien en un registro grave. Este instrumento se tocaba de pie y en un ángulo inclinado de unos 45 grados. Mientras que la mano izquierda podía tañer y apagar las cuerdas, la derecha se servía de un plectro. El *bárbitos* prácticamente desapareció de la iconografía a partir del siglo V a. C.

La cultura romana empleó algunos tipos de lira para la música de fiestas, banquetes y otras celebraciones diversas. Este instrumento se utilizaba para acompañar la voz y otros instrumentos, y era muy popular entre músicos profesionales y aficionados. El tañedor de lira más famoso de esta época tal vez sea el emperador Nerón (37 – 68 d. C.), aunque no precisamente por la calidad de su interpretación musical.

Cabe mencionar aquí un cordófono de la familia de la lira que procedía del norte de Europa: se conoce como ***crwth***, aunque en español se llama crota. En los textos medievales aparece como *chorus*, y en el

*Codex Calixtinus* (s. XII) se le denomina *rotis britannicis*. Este instrumento llegó desde el norte de Europa a Irlanda hacia el siglo V, donde se convirtió en un instrumento predilecto de los bardos. Hacia finales del siglo X y por influencia de las fídulas de arco (instrumentos cordófonos muy populares en la época con cierta semejanza al violín) dejó de ser punteado y pasó a tocarse con un arco. Ambos tipos, sin embargo, coexistieron durante cierto tiempo y en algunas ilustraciones de manuscritos aparece en manos del rey David. Constaba de cuatro cuerdas, medía entre 55 y 60 cm de largo, y entre 23 y 25 cm de ancho. Se tocaba sobre las rodillas y es la única lira de arco que pervivió en Europa durante la Edad Media.

La lira tal y como era conocida en Grecia y Roma acabó desapareciendo en Europa occidental con la invención de nuevos instrumentos que ofrecían más posibilidades técnicas y con la introducción de otros nuevos. En el Medievo, el vocablo *lîre* designaba un instrumento mecánico muy parecido a la moderna ***Drehleier***, pues al igual que ésta producía sonido al accionarlo con una manivela. La *Drehleier* se inventó en la Edad Media y recibió los nombres de ***Organistrum*** o ***Symphonie***. En español se conoce este instrumento con varios nombres, siendo el más común zanfoña o zanfonia, aunque también admite las denominaciones sinfonía y viola de rueda<sup>713</sup>. Michael Praetorius llamó a este instrumento *Bawren Lyre*, el cual recibió posteriormente otras denominaciones, entre ellas *Bettlerleier*, *Bauernleier*, *Lyra mendicorum* o *Lyra rustica*. Como su nombre indica, era uno de los instrumentos preferidos por los mendigos y artistas ambulantes, por esta razón no estaba bien considerado socialmente. Dicha tradición musical se extendió en Europa durante el Barroco ya estaba bien instaurada durante la época de Goethe.

El instrumento *lîre* tenía en común algunas características con el psalterio: su encordadura era paralela a la caja de resonancia. Sin embargo, al igual que el arpa, su encordadura estaba sujeta a un mástil y estaba rodeada por dos brazos que hacían las veces de bastidor. Se han encontrado restos de liras en Europa que datan de los siglos VIII - IX d. C. Los restos de un instrumento hallado bajo la iglesia de St. Severin en Colonia muestran un mástil de hierro al que se tensaban las cuerdas. Cerca de Leeuwarden (Frisia, Países Bajos) se encontró otra con un

---

<sup>713</sup> En español recibe además nombres muy variados según la región: zanfoña o zampoña en Galicia, gaita de pobre o gaita zamorana en Zamora, gaita de rabil en Asturias y rabil de manubrio en Palencia. Forma parte de la música popular en algunas regiones de España, y cada vez se utiliza más en la interpretación de música medieval española.



mástil de hueso esculpido. La *líre* fue muy popular en Alemania, Francia, Países Bajos, Inglaterra y Suecia. Con frecuencia se integraba en conjuntos de música de cámara, aunque también se podía utilizar como instrumento solista. Al igual que el arpa, en el Medievo la *líre* era exclusiva de la nobleza y de los monarcas, es decir, sólo se tocaba por miembros de los estratos sociales más altos.

La diferencia esencial entre la lira grecolatina y la medieval reside en su organología: en esta última, los dos brazos y el mástil están unidos entre sí, de tal manera que dan lugar a un bastidor con forma aproximada de anillo. Algunos autores han propuesto para este instrumento medieval el nombre de ***Rundleier***<sup>714</sup>. La *Rundleier* tardía (s. XII) contaba con agujeros de resonancia cuadrados o redondos. Los instrumentos de este tipo que se han conservado tienen de cinco a siete cuerdas, aunque hay representaciones iconográficas que llegan a mostrar nueve. Además, algunas presentan este instrumento con una llave de afinar. Al igual que el arpa, la *líre* y la *Rundleier* se tocaban con los dedos y con ambas manos. La izquierda apagaba las resonancias de la encordadura. Este instrumento se podía colgar al cuello por medio de una cinta.

En la literatura medieval en lengua alemana aparecerán diversas grafías para este término, que además podrían hacer referencia a instrumentos distintos. Como se puede observar, el célebre cordófono de la Antigüedad grecolatina acabó desapareciendo en Europa occidental, aunque el nombre se conservara para instrumentos de diferente organología. Incluso hoy en día llamamos se llama lira en España a un instrumento de percusión parecido a un xilófono de metal que frecuentemente se encuentra en las bandas militares y en las procesiones de Semana Santa.

Hubo, sin embargo, varios intentos de rescatar la lira de tipo grecolatino tras su desaparición en Europa. A finales del siglo XVIII se inventó un instrumento que recordaba a la *kithára* grecorromana: la ***lira-guitarra***, llamada también *Lyraguitarre* en alemán o *lyre anacréontique* en francés. En realidad fue éste el primer nombre que recibió hacia 1780 de su inventor, el luthier parisino Pierre Charles Mareschal. Su forma era similar a la de estos instrumentos antiguos, con la peculiaridad de que sus brazos estaban curvados hacia fuera y que en el centro se encontraba un mástil parecido al de la guitarra. Al igual que este último instrumento, la lira-guitarra tenía seis cuerdas. Su aparición se debió sin duda a un momento histórico en el que se apreciaba todo lo antiquizante: aunque

---

<sup>714</sup> Véase Eitschberger (1999), 60, nota 247.

ópticamente resultaba un bello instrumento, su sonido era más apagado que el de la guitarra, y tocarlo exigía al ejecutante una posición incómoda. A pesar de todo ello, la lira-guitarra estuvo en boga durante todo el primer cuarto del siglo XIX. Algunas de las casas más famosas aparte de Mareschal fueron Bazelaire, Blaisot, Boulan, Caron, Dubois, Févrot Lupot, Mast y Ory. Incluso Pleyel, fabricantes de pianos, arpas y más tarde arpas cromáticas, decidió comenzar también con la venta de estos instrumentos. Cabe observar que muchos de los fabricantes de liras-guitarra eran franceses. Alemania también acogió este instrumento y Berlín se convirtió en una de las ciudades europeas donde se hizo más popular. De entre los fabricantes alemanes destacan Bernhard Keil (Gotha, instrumentos de comienzos del siglo XIX), F. A. Matthes (Berlín, también manufacturaba arpas eólicas), Mettal (en Freyberg), Carl Christian Otto y J. G Thielemann (Berlín, predecesor de F. A. Matthes). Fryklund (1927) señala que hubo además casas en Italia e Inglaterra<sup>715</sup>.

La lira-guitarra se puso de moda a comienzos del siglo XIX, convirtiéndose en un instrumento favorito de las damas en los salones de la época. Aunque no tuvo gran aceptación entre los hombres, las mujeres lo utilizaban principalmente para acompañar el canto, más que como instrumento solista. Fryklund (1927) señala el espectacular efecto, más escénico que musical, de este instrumento<sup>716</sup>. A pesar de sus pocas posibilidades técnicas, algunos compositores se animaron a escribir piezas para la lira-guitarra. Destaca el manual de François Molino (1775-1849) *Nouvelle méthode complete pour Guitare ou Lyre dédiée à S.A.R. Madame la Duchesse de Berry* (París, aprox. 1830). Algunas composiciones notables son *Rondo pour lyre ou guitare avec accompagnement de violon* de Jean J. Pollet, *Trois Sonates pour Guitare ou Lyre opera 21 N.º III* de Ferdinando Carulli (1770-1841) o *Belisaire. Romance par Mercier, acc. de lyre ou guitare par Le Moine*, de Antoine Marcel Lemoine (1763-1877). Obsérvese que estas composiciones estaban escritas para lira-guitarra o guitarra común: ello se debe no sólo al afán de aumentar las ventas, como en el caso de las piezas para arpa o piano, sino por la similitud organológica entre ambos instrumentos que ya se ha expuesto.

La *Allgemeine Musikalische Zeitung* (46 / 47, 19 de agosto de 1801) incluye un artículo titulado *Einige Worte über die neue französische Lyra*

---

<sup>715</sup> Fryklund, Daniel: "Studier over lyragitarren". En: *Svensk tidskrift för musikkforskning* (1-4). Estocolmo, 1927 pp. 117-148, aquí pp. 131-132.

<sup>716</sup> "[...] man kann få en föreställning om de teatraliska effekter, man sökte åstadkomma med detta instrument [...]". *Op. cit.*, 132.

(*Lyre-Gitarre*), que incluye además un grabado del instrumento. Este periódico musical era muy popular en el ámbito de expresión en lengua alemana (tenía también corresponsales en Austria y Suiza), y es de suponer que dicho artículo tuviera un determinado impacto entre sus lectores y que contribuyera a la difusión de la lira-guitarra en los territorios de habla alemana. El autor concluye con la siguiente afirmación:

Doch sollen diese Bedenklichkeiten die Liebhaberinnen in Deutschland, die uns, wie die Französinen ihren Freunden, den anmuthigen Anblick griechischer sogenannter Citherspielerinnen geben wollen, keineswegs von der Nachahmung abschrecken.<sup>717</sup>

Ya se expuso anteriormente que Alemania acogió con entusiasmo el nuevo instrumento. Sin duda alguna contribuyó a esta moda el enorme interés por la Antigüedad grecolatina que reinó durante todo el siglo XIX. La presencia de la lira se puede apreciar también en algunas obras pictóricas de la misma época. En muchos casos, sin embargo, los artistas reproducen las liras según su imaginación o fijándose en modelos anteriores sin rigor organológico. En tal sentido cabe destacar el óleo *The muse Erato at her lyre* (1895), de John William Godward (1861-1922). En otras obras pictóricas se aprecia además el valor simbólico de este instrumento como metáfora de la música. Sirva como ejemplo el retrato que el pintor Willibrod Joseph Mähler (1778-2860) hizo de Ludwig van Beethoven en otoño de 1804. Joseph Mussulman interpreta el cuadro como una metáfora de la obra beethoveniana:

Sometime that winter Mähler painted this portrait, of which his subject was especially fond. With his proper left hand resting on a Greek lyre, and a Greek peristyle behind his right, the composer clearly considered himself a disciple of the Classical tradition whose plenipotentiaries were Mozart and Haydn. Only the dark cloud above his head hints at the stormy spirit of musical Romanticism of which he was to become the herald and hero, and which the painter must have felt in Beethoven's playing on the day they first met.<sup>718</sup>

Jander (2000) afirma que el instrumento que porta Beethoven en su mano izquierda se parece a una lira-guitarra, pero en realidad no se trata de este cordófono porque muestra diferencias organológicas notables con las de la época. Sugiere así que el instrumento tiene un simbolismo muy concreto:

<sup>717</sup> Citado según Fryklund (1927), 135.

<sup>718</sup> Mussulman, Joseph: "Mähler's Beethoven". En: *Discovering Lewis & Clark* <http://www.lewis-clark.org/content/content-article.asp?ArticleID=562> (01-04-2012).

This contrivance again reflects Beethoven's report to his friend Wegeler, in June of 1801: "I can no longer hear the high notes of instruments or voices." The missing top string on this unorthodox, invented lyre-guitar suggests that, even at the time Beethoven was devising the symbolic scheme for Mähler's portrait, he may have already imagined the instrumental "narrative" in the third movement of his C-Minor Symphony, where the wind instruments disappear in the sequence of flute, clarinet, oboe, horn, and bassoon (as described on pp. 42-43 above). [...] However enigmatic the gesture of the right arm and hand might be, there can be no question about Beethoven's intended message conveyed with his left arm and hand. With these, the composer draws for the lyre, a symbol of music itself. (The lyre as a symbol of music was one of neo-Classicism's favourite metaphors).<sup>719</sup>

En algunos retratos de la época, sin embargo, los artistas han sabido reflejar con fidelidad la organología de la lira-guitarra. Se puede mencionar como ejemplo español la pintura de Francisco de Goya y Lucientes (1748-1828) que lleva como título *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* (1805). Éste es un óleo sobre lienzo de 124,7 cm x 207,9 cm que se encuentra en el Museo del Prado desde 1986. El cuadro retrata a Joaquina Téllez-Girón y Alfonso Pimentel (1784-1851), hija de los novenos duques de Osuna y esposa de José Gabriel de Silva-Bazán y Walstein (1772-1839), marqués de Santa Cruz. La marquesa de Santa Cruz fue una mujer de gran cultura que participaba en las tertulias ilustradas de la época. Está tendida en un canapé rojo y sostiene una lira-guitarra. Lleva un vestido blanco y una corona de pámpanos y racimos de uvas. La iconografía la figura como la nereida Erato, musa de la lírica amatoria, en alusión a sus inquietudes poéticas. La lira-guitarra de la marquesa se podría identificar con un instrumento de fabricación francesa. No ha sido posible averiguar, sin embargo, si la marquesa lo tañía en la vida real o si éste guarda sólo un valor simbólico en el cuadro de Goya. Las seis cuerdas de las liras-guitarra estaban afinadas como la guitarra moderna, y aquí conviene recordar la afición de la casa de Osuna a la guitarra española, y los arreglos que el célebre compositor Luigi Boccherini (1743-1805) hizo para el duque, introduciendo la guitarra en alguna de sus obras de cámara.

Otros nombres con los que se conocía la lira-guitarra, según el país y la época, son: *Apollo-Guitarre*, *Apollo-Leier* o *Apollo-Lyre*. Durante el

---

<sup>719</sup> Jander, Owen: "Let Your Deafness No Longer Be a Secret – Even in Art': Self-Portraiture and the Third Movement of the C-Minor Symphony". En: Mark Evan Bonds *et al.* (eds.): *Beethoven Forum*. Urbana, University of Nebraska Press 2000, vol. 8, pp. 25-70, aquí pp. 67-68.

siglo XIX hubo, aparte de la lira-guitarra, otros intentos de resucitar la lira grecorromana. Entre ellos destaca la **Standgitarre**, una especie de guitarra con forma aperada. La **lyre organisée** era una lira-guitarra con teclado inventada en 1806 por Le Dhuy en Coucy-le-Château. Tenía tres mástiles: el primero contaba con cuatro cuerdas el segundo con cinco y el tercero con seis. La **Bass-Lyra-Gitarre** contaba con seis cuerdas y otras dos adicionales para el bajo. La **lyro-harpe** era una guitarra con diecinueve cuerdas repartidas en dos mástiles que fue inventada en Berlín en 1837. Un instrumento parecido era la **harpolyre**, atribuido al luthier de Besançon J. F. Salomon, quien lo habría patentado en 1829. Este instrumento tenía tres mástiles: el de la izquierda estaba destinado a los bajos y contaba con siete cuerdas, el central tenía seis y el de la derecha, afinado diatónicamente, contaba con ocho. El **Lyraflügel** era un pariente del piano cuya parte superior tenía forma de lira; se hizo muy popular en Berlín hacia la segunda mitad del siglo XIX.

Tras muchos siglos de olvido en la práctica musical, a partir de 1926 se volvieron a fabricar liras cromáticas, diatónicas y pentatónicas. Edmund Pracht (1898-1974) pensó en el uso de este instrumento con fines terapéuticos y, según sus instrucciones, W. L. Gärtner (1902-1979) empezó a construir liras. Aunque su taller estaba en Dornach (Basilea) al principio, más tarde tuvo que trasladarse a Constanza. Desde entonces se han vendido cientos de instrumentos Gärtner en todo el mundo. Actualmente existen numerosas casas de liras en Europa, Estados Unidos, Australia y Sudáfrica. También se fabrican distintos modelos de liras cromáticas, que cuentan con dos filas de cuerdas. Esta disposición es muy similar a la de las arpas españolas de dos órdenes del Barroco, aunque las liras cromáticas tienen menor tamaño y cuentan sólo con tres octavas.

Las liras diatónicas y pentatónicas se incorporaron rápidamente al ámbito educativo, aunque también se usan en recitales conjuntos. En la actualidad existen varias asociaciones de tañedores de cítaras, entre las que destacan *Arion Association* (Gran Bretaña e Irlanda)<sup>720</sup>, *Lyre Association of North America* (LANA, en Estados Unidos)<sup>721</sup> y *Norddeutscher Arbeitskreis für Leierspiel* (Alemania)<sup>722</sup>. Todas ellas editan publicaciones. Sadie (2001) menciona tres editoriales que publican música para lira: *Verlag das Seelenpflege-bedürftige Kind* (Hesse), *Verlag*

<sup>720</sup> Arion Association: <http://www.lyreworld.net/arionass.htm> (01-04-2012).

<sup>721</sup> Lyre Association of North America (LANA): <http://www.lyreamerica.net> (01-04-2012).

<sup>722</sup> Norddeutscher Arbeitskreis für Leierspiel: <http://www.lyreworld.net/Leier%202009.pdf> (01-05-2010).

*freies Geistesleben* (Stuttgart) y *Rose Harmony Association* (Nueva York)<sup>723</sup>. Cabe mencionar además la casa *The House of Harrari*<sup>724</sup> como fabricantes de *kinnor* y arpas bíblicas. Esta fábrica está asentada en Jerusalén desde 1984.

---

<sup>723</sup> *Op. cit.*, vol. 15, p. 428.

<sup>724</sup> The House of Harrari: <http://www.harrariharps.com/files/catalog.php> (01-04-2012).

### 3.3.2. LA LIRA EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA

La presencia de la lira en la literatura se pierde en la noche de los tiempos. Ha quedado dicho que la musicología actual considera el *kinnor* hebreo como una lira que surgió mucho antes de que el término fuera incluido en el Antiguo Testamento. Se tiene noticia suya en un texto que data del siglo XVIII a. C., encontrado en Mari (actualmente Tell Hariri, Irak). La raíz *\*knr* aparece en nombres de deidades cananeas, fenicias y chipriotas (por ejemplo *Kinyras*, *Kinnaras* o *Kuthar*), en los idiomas acádico y ugarítico, así como en algunos topónimos (véase *Kinneret*, es decir, el Mar de Galilea). Esta raíz hacía referencia a la madera, y su derivado *knrww* (“lira”) constituyó un préstamo semítico en la época del Nuevo Reino de Egipto.

Se ha mencionado además que, en las traducciones de los Septuaginta y la Vulgata, este instrumento aparece con nombres muy diversos. En la *Biblia de Jerusalén* (edición de 1998), que es una de las más utilizadas en España, aparece frecuentemente el término *kinnor* traducido como “cítara”. Dentro del Antiguo Testamento, la palabra *kinnor* aparece por primera vez en el libro del Génesis como símbolo de una actividad profesional<sup>725</sup>. Este instrumento también está presente en muy diversas situaciones: en contextos de duelo<sup>726</sup>, de curaciones<sup>727</sup>, en profecías<sup>728</sup> y en la alabanza a Dios. Esto se observa especialmente en el libro de los *Salmos*. Tomando una traducción española, la cítara aparece en Sal 33 (32), 2<sup>729</sup>; en Sal 49 (48), 5<sup>730</sup>; en Sal 57 (56), 9<sup>731</sup>; Sal 71 (70), 22<sup>732</sup>, entre otros muchos ejemplos<sup>733</sup>. Basten estos cuatro para ilustrar la

<sup>725</sup> Gn 4, 21: “El nombre de su hermano era Yubal, padre de cuantos tocan la cítara y la flauta”. Ubieta López (1998), 18.

<sup>726</sup> Jb 30, 31: “Mi arpa es instrumento para duelo, / mi flauta acompaña a plañideros”. *Op. cit.*, 890.

<sup>727</sup> 1 S 16, 16: “[...] permítenos, señor, que tus siervos que están en tu presencia te busquen un hombre que sepa tocar la cítara, y cuando te asalte el espíritu malo de Dios tocará y te hará bien”. *Op. cit.*, 334.

<sup>728</sup> 1 S 10, 5: “Llegarás después a Guibeá de Dios, donde se encuentran los gobernadores de los filisteos, y a la entrada de la ciudad tropezarás con un grupo de profetas que bajan del alto, precedidos del añafile, el adufe, la flauta y la cítara, en trance profético”. *Op. cit.*, 325.

<sup>729</sup> “Himno a la Providencia. [...] ¡Dad gracias a Yahvé con la cítara, / tocad con el arpa de diez cuerdas [...]”. *Op. cit.*, 706.

<sup>730</sup> “Vanidad de las riquezas. [...] prestaré oído al proverbio, / expondré mi enigma con la cítara”. *Op. cit.*, 722.

<sup>731</sup> “En medio de los “leones”. [...] ¡gloria mía, despierta!, / ¡despertad, arpa y cítara!, / ¡a la aurora despertaré!”. *Op. cit.*, 730.

<sup>732</sup> “Súplica de un anciano”. [...] Y te daré gracias con el arpa, / Dios mío, por tu fidelidad; / tañeré para ti la cítara, / ¡oh santo de Israel!”. *Op. cit.*, 744.

presencia de los instrumentos *kinnor* y *nebel* (palabras traducidas al español a veces como “cítara” y otras como “arpa”) en el libro de los *Salmos*. La mayoría de los salmos en los que aparece la lira como *kinnor* son himnos o cánticos de alabanza a Yahvé. En ellos, la cítara es un instrumento que acompaña al yo lírico y muchas veces aparece en combinación con otros instrumentos musicales.

El segundo tipo de lira bíblica que nos ocupa es el *nebel*. La raíz *\*nbl* se puede vocalizar de dos maneras diferentes: *nabal* (que en hebreo, sirio y ugarítico significaba “carcasa” o “ritualmente impuro”), y *nebel* (“instrumento musical”, “odre de cuero”). Esto podría dar una pista sobre el origen geográfico, semítico o fenicio, de este instrumento. Su función social era muy similar a la del *kinnor*. De hecho, muchas veces aparecen juntos en los textos del Antiguo Testamento. Se sabe que el *nebel* era un instrumento de la tribu de Leví<sup>734</sup>. Aparece mencionado cuando el Arca de la Alianza era llevada en procesión<sup>735</sup> y en la ceremonia de bendición del muro del Templo<sup>736</sup>. También estaba presente en las celebraciones de las victorias obtenidas<sup>737</sup>. Los traductores de Septuaginta y la Vulgata vertieron el término *nebel* de manera muy variada: *nábla*, *psaltérion*, *órganon*, *kinýra*, *lýra*, *kithára*...). Esto se debe a que no poseían conocimientos de musicología ni de organología histórica.

La lira y los instrumentos emparentados con ella también aparecen en la mitología griega, que se remonta a los comienzos de la civilización helena. Los mitos fueron transmitidos de manera oral durante siglos y puesta por escrito mucho más tarde. Algunas figuras mitológicas tañían este instrumento: una de las más conocidas es el dios Apolo, hijo de Zeus, y dios de los sueños y de la música<sup>738</sup>. No fue el inventor de la lira,

---

<sup>733</sup> Sal 81 (80), 3 [*Para la fiesta de las Tiendas*]; Sal 92 (91), 4 [*Cántico del justo*]; Sal 98 (97), 5 [*El juez de la tierra*]; Sal 108 (107), 3 [*Himno matinal y súplica nacional*]; Sal 137 (136), 2 [*Balada del desterrado*]; Sal 147 (146-147), 7 [*Himno al Todopoderoso*]; Sal 149, 3 [*Himno triunfal*] y Sal 150, 3 [*Doxología final*].

<sup>734</sup> 1 Cro 15, 16: “Dijo David a los jefes de los levitas que colocaran a sus hermanos los cantores, con instrumentos músicos, salterios, cítaras y címbalos, para que los hiciesen resonar, alzando la voz con júbilo”. Ubieta López (1998), 473.

<sup>735</sup> 2 S 6, 5: “David y toda la casa de Israel bailaban delante de Yahvé con todas sus fuerzas, cantando con cítaras, arpas, adufes, sistros y cimbaillos”. *Op. cit.*, 357.

<sup>736</sup> Ne 12, 27: “Cuando la dedicación de la muralla de Jerusalén, se buscó a los levitas por todos los lugares para traerlos a Jerusalén, con el fin de celebrar la dedicación con alegría, con cánticos de acción de gracias y música de címbalos, salterios y cítaras”. *Op. cit.*, 550.

<sup>737</sup> 2 Cro 20, 28: “Entraron en Jerusalén, en el templo de Yahvé, con salterios, cítaras y trompetas”. *Op. cit.*, 505.

<sup>738</sup> “Dios del vaticinio y de la música, dios pastoral, cuyos amores con las Ninfas y los mancebos trocados en flores y árboles lo unen íntimamente con la vegetación y la Naturaleza, Apolo era al mismo tiempo un dios guerrero, capaz, con su arco y sus flechas, de enviar desde lejos, como su hermana Ártemis, una muerte rápida y dulce”.



sino su hermano pequeño Hermes. Al poco de nacer, salió de la cuna y encontró una tortuga, de la que se sirvió para inventar la lira. Se la regaló a Apolo como compensación por el robo de sus vacas sagradas. De esta manera Apolo se convirtió en el dios de la música.

Las musas eran nueve hermanas, hijas de Zeus y de Mnemósine, que protegían las artes y el saber. Clío era la musa de la historia y la epopeya, Calíope era la musa de la poesía, la canción y la narrativa, Melpómene era protectora de la tragedia. Talía era la musa de la comedia, Urania de la poesía, la didáctica y la astronomía, Terpsícore lo era de la poesía coral y la danza, Erato de la canción amatoria, Euterpe de la música y Polimnia de la himnodia. Las representaciones iconográficas de las nueve musas a lo largo de la historia del arte son muy variadas, pero a menudo se ha representado a Euterpe con instrumentos cordófonos a modo de liras o forminges.

La mitología griega no limita el uso de la lira e instrumentos emparentados con ella a los dioses, sino que los extiende a semidioses, héroes y hombres. Dentro de esta categoría destaca el mito de Orfeo. Este personaje mitológico originario de Tracia era hijo de Eagro, dios-río y rey de Tracia, y de la musa Calíope. Al nacer, el dios Apolo le regaló una lira<sup>739</sup> y la tradición cuenta que al cantar era capaz de aplacar el oleaje del mar y embelesar a los animales. Fue tripulante del Argos, el navío que capitaneaba Jasón para buscar el Vello de Oro. Apolonio de Rodas (295-215 a. C.) deja constancia de este bello mito en sus *Argonáuticas*<sup>740</sup>. Orfeo desposó a Eurídice, pero su felicidad se vio truncada por la muerte de su esposa debido a la picadura de una serpiente. Desconsolado, Orfeo decide bajar al inframundo para buscar a su amada. Entenece al dios Hades con su música y éste acepta devolverle a Eurídice prometiéndole que ella lo seguiría siempre que Orfeo no mirase hacia atrás para comprobarlo. Pero al final del camino incumplió su promesa y perdió a su esposa para siempre. Varias tradiciones recogen el final de Orfeo. Según una, el semidiós fue despedazado por las ménades. Arrojaron su cabeza al río y, sin dejar de cantar, fue recogida por unos pescadores y llevada a un santuario de Baco, en donde sirvió como oráculo. Según otra tradición, fueron las mujeres tracias quienes mataron a Orfeo y arrojaron sus pedazos al río. Su cabeza y su lira llegaron hasta el mar y fueron

---

Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós Ibérica 1981, p. 37.

<sup>739</sup> La tradición oral y las traducciones dejan constancia de distintos instrumentos: lira, forminge, etc. En cualquier caso se trataría de una lira o un cordófono emparentado organológicamente.

<sup>740</sup> Las referencias más importantes se encuentran en los *Cantos II y IV*.

encontradas en la isla de Lesbos. Los habitantes de la isla construyeron un sepulcro del que salía la música de la lira. Debido a esto, Lesbos se convirtió en la tierra de la poesía lírica.

Marsias era un sileno que tocaba maravillosamente el *aulós* doble, una especie de flauta. Según algunos mitos era hijo de Hiagnis y Olimpo. La leyenda señala que la verdadera inventora del *aulós* doble fue Palas Atenea. Al ver reflejada su cara en un arroyo y al comprobar cuánto se deformaban sus mejillas cuando tocaba el instrumento, lo arrojó lejos de sí. Según otra versión, Hera y Afrodita se burlaron de la diosa al verla con el *aulós* doble. Indignada, Atenea arrojó el instrumento a un lago y auguró desgracias a quien la recogiera. El héroe Marsias encontró el *aulós* doble y declaró que su sonido era más bello que el de la lira. Apolo retó a Marsias a participar en una competición musical entre ellos dos, tocando sus respectivos instrumentos bajo una serie de condiciones. El ganador podría tratar al perdedor a su antojo. Cuando Apolo propuso tocar los instrumentos al revés, Marsias no pudo hacer sonar el *aulós* desde su otro extremo, ya que no salía sonido alguno. Apolo colgó a Marsias de un árbol y lo despellejó vivo. Según cuentan otras variantes del mito, Apolo rompió la lira y transformó a Marsias en un río.

Existen también diversas leyendas sobre Lino, hijo de Anfímaro y la musa Urania, aunque también se señalan como madres a Calíope y a Terpsícore. Era un músico destacado y se le atribuye la invención del ritmo y de la melodía. Según la leyenda, Lino fue profesor de música de Hércules cuando éste era joven. El semidiós, cansado de las correcciones del maestro, lo mató con el plectro de su lira. Otro mito atribuye a Lino la invención de las cuerdas febricadas con tripa de carnero. Otra leyenda sostiene que habría intentado rivalizar con Apolo y éste, furioso, lo mató.

Una vez expuestas las principales figuras mitológicas relacionadas con la lira se procederá a presentar un breve resumen sobre la presencia de la lira y otros instrumentos emparentados en la literatura griega. El término ***phórmix*** o ***forminge*** se encuentra en textos del período arcaico (concretamente en los *Himnos homéricos*), aunque su presencia es mucho más rara en la literatura griega a partir del siglo V a. C. La filología temprana atribuyó la autoría de estos himnos al poeta Homero, aunque en la actualidad se considera que estos himnos no son el resultado de la imaginación de una sola persona, sino que provienen de una tradición colectiva antiquísima transmitida de generación a generación de forma oral. En cualquier caso, la importancia que tienen los *Himnos homéricos* en la investigación sobre la lira e instrumentos emparentados es enorme:

el *Himno IV*, titulado *A Hermes*, relata la invención de la lira. El poema data de entre el 650 y 400 a. C., y en él se describe el mito del nacimiento de la forminge, aunque otros autores asocian el cordófono de Hermes a la lira tipo *chélys* o *testudo*. Sea como fuere, en algunos puntos este relato aporta explicaciones organológicas sobre la construcción de este tipo de lira. *A Hermes* se divide en diez partes. Las más interesantes para este estudio son la segunda y la octava, que comprenden la invención de la lira y la reconciliación de Apolo y Hermes respectivamente:

A la aurora había nacido, a medio día tocaba la cítara  
y por la tarde las vacas robó de Apolo que hiere de lejos,  
el cuarto día del mes, el día en que dio a luz la augusta Maya.  
Éste, así que saltó del inmortal vientre de su madre,  
poco tiempo se quedó postrado en su sagrada cuna,  
sino que, puesto en pie, buscaba las vacas de Apolo,  
el umbral traspasando de su elevada gruta.  
Allí, una tortuga descubriendo, concibió una inmensa dicha.  
Hermes fue, sí, quien primero hizo cantora a una tortuga,  
La que le salió al paso a la puerta de su morada [...]

Tras levantarla con ambas manos  
se retiró dentro de la casa, con su encantador juguete.  
Allí, pinchándola con un cuchillo de hierro gris,  
la pulpa extrajo de la montaraz tortuga. [...]  
le clavó, tras cortarlos según medida, tallos de junco,  
traspasándole la espalda, a través del dorso de la tortuga.  
A uno y otro lado la piel tendía de una vaca con la maña  
que le es propia,  
los brazos le endosó y encima un puente les ajustó a ambos;  
siete armoniosas tripas de ovejas estiró.  
Y una vez que le hubo dado forma, sosteniendo su  
encantador juguete  
con el plectro lo probaba, cuerda a cuerda, y éste, al toque  
de su mano,  
con fuerza resonó; el dios lo acompañaba con su  
hermoso canto,  
sobre la marcha improvisando, al igual que los jóvenes  
gallardos en las fiestas con pullas se motejan.<sup>741</sup>

El instrumento de Hermes vuelve a cobrar una gran importancia en la parte octava de este canto. Tras robar las vacas de su hermano Apolo, Hermes trata de calmarlo tañendo la lira. Su sonido gustó tanto al dios que éste pidió a su hermano se la regalara a cambio de las vacas. Hermes aceptó el trato, y así Apolo pasó a la posteridad como el dios de la música:

---

<sup>741</sup> Torres, José B. (ed.): *Himnos homéricos*. Madrid, Cátedra 2005, pp. 182-184 (versos 17-56).

Al hijo de la muy ilustre Leto  
con gran facilidad lo aplacaba, al que hiere de lejos,  
según su propia voluntad,  
aun siendo éste poderoso: que, tomando la lira en la mano izquierda,  
con el plectro la probaba cuerda a cuerda, y ella al  
toque de su mano  
con fuerza resonó, y se rió Febo Apolo  
con gusto, y a su pecho llegó el adorable estrépito  
de tan divino sonido, y un dulce deseo de él se apoderaba,  
de su ánimo, al escucharla. La cítara tañendo de manera adorable,  
se paraba éste con audacia, el hijo de Maya,  
a la izquierda de Febo Apolo, y presto, la cítara  
tañendo de manera sonora,  
cantaba un preludio (su adorable voz lo acompañaba),  
celebrando a los inmortales dioses y a la tierra oscura,  
cómo al principio nacieron y qué lote obtuvo cada uno.<sup>742</sup>

Ya se señaló que el término *phórmnix* aparece también en la *Ilíada* y en la *Odisea*, designando el cordófono más antiguo de la familia de las cítaras. Ambas obras contienen historias del período Micénico que fueron transmitidas de manera oral durante unos cuatrocientos años antes de que quedaran por escrito. En ambas obras aparece este término cuando se toma un instrumento cordófono específico para tañerlo. En el *Canto I* de la *Ilíada*, Apolo toca este instrumento durante un convite:

Así entonces durante todo el día hasta la puesta del sol participaron  
del festín, y nadie careció de equitativa porción  
ni tampoco de la muy bella fórminge, que mantenía Apolo,  
ni de las Musas, que cantaban alternándose con bella voz.<sup>743</sup>

En el *Canto IX* se alude al instrumento de Aquiles, que era una forminge con yugo de plata<sup>744</sup>. En cualquier caso, parece ser que las alusiones a los cordófonos emparentados con la lira no pueden ser atribuidas directamente a Homero, pues algunas son posteriores a la época del autor. Numerosos filólogos sostienen además la naturaleza legendaria de este poeta, que según ellos nunca existió. Tanto los escritos atribuidos a Homero como otros de la era Arcaica designan la forminge como el instrumento de Apolo. Hesíodo (VIII a. C. - VII a. C.) emplea el término *phórmnix* en su obra *El escudo de Heracles*: "Allí

---

<sup>742</sup> *Op. cit.*, 201-202 (versos 416-428).

<sup>743</sup> García Gual, Carlos (ed.): *Homero. Ilíada. Odisea*. Madrid, Espasa Calpe 1999, p. 37, versos 601-604.

<sup>744</sup> "Llegaron ambos a las tiendas y a las naves de los mirmídones / y lo hallaron deleitándose al ánimo de la sonora forminge / bella, primorosa, que tenía encima un argénteo clavijero". *Ibid.*, p. 315, versos 185-187.

estaba el sagrado coro de Inmortales. En medio, plañía la cítara deliciosamente el hijo de Zeus y Leto con forminge de oro”<sup>745</sup>. Píndaro (521-443 a. C.) también la atribuye a Apolo y a las musas en su *Pítica I*:

Áurea lira, de Apolo y las de trenzas violáceas  
Musas, atestiguante posesión. Tú, a quien oye el paso,  
de la fiesta comienzo;  
obedecen los cantores tus señas  
cuando agitada, haces los tañidos de los proemios  
guiadores de coros.<sup>746</sup>

Píndaro también la menciona en la *Olímpica I*:

Pero la doria cítara del clavo  
toma, si alguna vez la gracia de Pisa y Ferenico  
puso, bajo dulcísimos pensamientos, tu espíritu [...]”<sup>747</sup>

La *Olímpica II* incluye asimismo este término: “De la lira reyes, himnos: / ¿A cuál dios, a cuál héroe, a cuál hombre, pues, cantaremos?”<sup>748</sup>. La lira aparece también en otras *Olímpicas*, así como en las *Píticas*. En la *Nemea V* se menciona la organología del instrumento de Apolo: “Apolo, la lira de siete lenguas tañendo con plectro de oro, / era el guía de las omnímodas normas”<sup>749</sup>. Es posible que tanto Píndaro como Hesíodo emplearan el término “forminge” como un cultismo para referirse a la *kithára*. A la muerte de Píndaro, el vocablo “forminge” prácticamente desapareció de la literatura griega.

La palabra ***kithára***, una forma tardía del término homérico *kítharis*, no se encuentra en textos escritos hasta el siglo V a. C. Se puede encontrar *kítharis* en la *Ilíada* y *Odisea* de manera ocasional, y en la mayoría de los casos hace referencia al acto de tañer la lira en general. Tanto en la literatura de Homero y Píndaro como en la pintura este instrumento estaba estrechamente ligado a la danza. Se considera que *kithára* comenzó a aparecer en la literatura en la época de Eurípides (480-406 a. C.). Aristóteles (384-332 a. C.) ejemplifica una de las formas del reconocimiento a través del recuerdo en su obra *Arte poética* XVI. Señala como ejemplo el relato de Alcínoo contenido en la *Odisea* (VIII 521ss.), a

<sup>745</sup> Pérez Jiménez, Aurelio y Martínez Díez, Alfonso (trads.): *Hesíodo. Obras y fragmentos*. Madrid, Gredos 2000, p. 124, versos 202-205.

<sup>746</sup> Bonifaz Nuño, Rubén (ed.): *Píndaro. Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*. Ciudad de Méjico, Universidad Nacional Autónoma de Méjico 2005, p. 66.

<sup>747</sup> *Op. cit.*, 1.

<sup>748</sup> *Op. cit.*, 8.

<sup>749</sup> *Op. cit.*, 160.

quien el sonido de una cítara le llevó a emocionarse con los recuerdos que la música le devolvió:

La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta; como la de los *Ciprios* de Diceógenes, pues, al ver el retrato, se echó a llorar, y la del relato de Alcínoo, pues, al oír al citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas, y así fueron reconocidos.<sup>750</sup>

Sin embargo, en la época de Aristófanes (450 - 385 a. C.) la *kithára* había desbancado a la forminge desde el punto de vista terminológica y de la práctica musical. Ya se ha mencionado que en la época helenística se impuso el uso de concursos de citarodia, donde los intérpretes cantaban en el transcurso de fiestas y reuniones piezas de diversos géneros, también teatrales, acompañándose con la cítara. Así, en la *Odisea* se menciona a Femio<sup>751</sup> y a Demódoco<sup>752</sup>. La *Ilíada* relata cómo el legendario músico tracio Támiris compitió contra las musas. Como castigo, éstas le hicieron olvidar cómo tañer su propio instrumento:

Y Pteleo y Helos y Dorio, donde las Musas  
Abordaron al tracio Támiris y pusieron fin a su canto, [...]  
En su jactancia se había vanagloriado de vencer a las propias  
Musas en el canto, a las hijas de Zeus, portador de la égida.  
Irritadas, lo dejaron lisiado, y el canto portentoso  
Le quitaron e hicieron que olvidase tañer la cítara.<sup>753</sup>

Parece ser que la primera competición de citarodia en el festival espartano Carneia pudo haber tenido lugar hacia el 670 a. C. Según la leyenda, el poeta y músico Terpandro (s. VII a. C.) fue el ganador de esta competición. Uno de los citaredos profesionales más polémicos fue Frinis de Mitilene (480 a. C.), quien resultó vencedor del certamen celebrado durante los juegos Panatenaicos del año 454 a. C. A pesar que conseguir este galardón, su música fue constantemente criticada por su artificiosidad. Algunos autores señalaron de manera concreta la vida disipada de algunos citaredos que eran músicos profesionales. Aristóteles afirma de ellos en su *Política*:

Rechazamos, por tanto, la instrucción técnica en los instrumentos y en la ejecución, y por técnica entendemos la encaminada a las

---

<sup>750</sup> García Yebra, Valentín: *Poética de Aristóteles*. Madrid, Gredos 1974, pp. 184-185, 1455b 38 – 1544a 3.

<sup>751</sup> En la *Odisea* se emplean los términos *kítharis* (I 154) y *phórmnix* (XVII 262, XXII 332) para designar el cordófono de Femio.

<sup>752</sup> En el caso de Demódoco aparece sólo *phórmnix* (VIII 106, VIII 537, etc.). Véase *op. cit.*

<sup>753</sup> *Op. cit.*, 75. Versos 594-598.

competiciones. (En ésta el ejecutante no actúa con miras a su propia excelencia, sino al placer de los oyentes, y éste suele ser vulgar. Por eso no consideramos esta actividad propia de hombres libres, sino de asalariados. [...] En efecto, el espectador, que suele ser grosero, acostumbra a alterar la música, de modo que suele influir en los profesionales mismos, que procuran agradarle, y aun en sus cuerpos, mediante tales movimientos).<sup>754</sup>

Parece ser que el vocablo *lýra* se encuentra por primera vez en el fragmento 153 de Arquíloco (VII a. C.):

... muchas... dijo... el hijo de Pisístrato partió hacia Tasos llevando a hombres que... la flauta y la lira y con el oro puro como presente para los perros tracios; pero por ansia de provecho propio provocaron calamidades a todos.<sup>755</sup>

Esquilo (525 a. C. – 456 a. C.) escribió *La Orestía* alrededor del año 458 a. C. En esta obra pone en boca del coro la siguiente respuesta a Clitemnestra:

Me he enterado de su regreso por mis ojos, testigo soy; sin embargo, mi corazón, desde dentro, sin lira, autodidacto, entona el canto fúnebre de la Erinis y ya no tiene el dulce valor de la esperanza.<sup>756</sup>

Píndaro alude con frecuencia al instrumento y lo distingue de otros cordófonos como la *kithára* o la *forminge*. En otras ocasiones, sin embargo, emplea *lýra* como término equivalente. La *Olímpica X* la relaciona con el sonido del *aulós*: “Mas en ti, de suave son la lira / y la dulce flauta, gracia esparcen [...]”<sup>757</sup>. Aparece también en la obra de Safo. Dentro del poema 103 del libro VI, el término *chélys* está acompañado del adjetivo “divina”, haciendo clara referencia a sus orígenes mitológicos: “Vamos... divina lira, háblame, vuelve a ser sonora”<sup>758</sup>.

<sup>754</sup> García Gual, Carlos y Pérez Jiménez, Aurelio (trads.): *Aristóteles. Política*. Madrid, Alianza Editorial 2005, pp. 435-436. Libro VIII, capítulo 6, 1341b.

<sup>755</sup> Rodríguez Adrados, Francisco (ed.): *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-VI a. C.)*. Barcelona, Alma Mater 1956, vol. 1, p. 75. En este fragmento aparece “aulòn kaì lýren” (del nominativo en dialecto jónico *lýre*). En los dialectos ático y dorio sería *lýra*.

<sup>756</sup> Palli Bonet, Julio (trad.): *Esquilo. La Orestía*. Madrid, Aguilar 1973, p. 60 (verso 990 de *Agamenón*).

<sup>757</sup> Bonifaz Nuño (2005), 52. Verso 94.

<sup>758</sup> Montemayor (1988), 94.

El **bárbitos** o **bárbiton** estaba asociado en la literatura e iconografía a poetas del período Arcaico (VII - VI a. C.) de la Grecia oriental (Terpandro, Safo, Alceo, Anacreonte...) y a la bebida en las fiestas. Parece ser que con la llegada de Anacreonte a Atenas como poeta cortesano hacia finales del siglo VI a. C. empezaron a proliferar las representaciones de este instrumento en los vasos atenienses de la época. A pesar de ello el **bárbitos** continuó apareciendo en la literatura posterior y de manera especial en canciones relacionadas con la bebida. Posteriormente, como símbolo literario estuvo estrechamente ligado a la isla de Lesbos, patria de Terpandro, Safo y Alceo.

Algunos escritores griegos del siglo V a. C. mencionan la lira en relación a la educación de los jóvenes, ya que este instrumento era también un símbolo de la buena formación. Se pensaba que tocar algún tipo de lira favorecía la creación del sentido de la templanza, la justicia y el valor. El filósofo Platón (427 a. C. -357 a. C.) consideraba que la actividad musical debería estar controlada dentro de su modelo de estado ideal. *Las leyes* considera la música (*mousiké*) como un elemento indispensable de la educación<sup>759</sup>. También se encuentra esta idea en *La República*<sup>760</sup>. Por otra parte, la música aparece en el *Timeo* como una representación de la armonía divina<sup>761</sup>. Este concepto está estrechamente relacionado con el concepto pitagórico de armonía y música. El texto más importante para la futura simbología musical cristiana de los cordófonos se encuentra en el diálogo de Platón titulado *Fedón o de la inmortalidad del alma*. El tebano Simmias, discípulo de Filolao, compara el alma humana a la armonía musical, y el cuerpo a las cuerdas de una *lýra*:

Porque sería de todo punto imposible que dijera que si bien la lira existe todavía, aun cuando hayan sido arrancadas sus cuerdas, y siguen también existiendo éstas que son mortales, en tanto que la

---

<sup>759</sup> “Así, pues, nosotros tres, si tenemos conocimientos de lo que es bueno en canto y baile, conoceremos también al que está educado y al que no lo está; pero si ignoramos aquello no podremos jamás discernir si hay alguna salvaguarda para la educación y dónde se halla [...]”. Fernández-Galiano, Manuel y Pabón, José Manuel (trads.): *Platón. Las leyes*. Madrid, Alianza Editorial 2002, p. 135.

<sup>760</sup> “¿Y la primacía de la educación musical –dije yo– no se debe, Glaucón, a que nada hay más apto que el ritmo y armonía para introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente allí, aportando consigo la gracia y dotando de ella a la persona rectamente educada, pero no a quien no lo esté?”. Fernández-Galiano, Manuel y Pabón, José Manuel (trads.): *Platón. La República*. Madrid, Alianza Editorial 1988, p. 180.

<sup>761</sup> “Y la armonía, que posee rotaciones afines con los círculos del alma en nosotros no es útil, como ahora se cree que es, para quien se sirve de las Musas mediante el entendimiento para un placer carente de razón, sino que ha sido concedida por las Musas a favor del circuito del alma que en nosotros se ha vuelto discordante, como un aliado de ella misma para su ordenamiento y consonancia; a su vez, nos fue concedido el ritmo por las mismas razones [...]”. Velásquez Gallardo, Oscar (ed.): *Platón. Timeo*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile 2004.



armonía, en cambio, que tiene la misma naturaleza que lo divino e inmortal, y con ello está emparentada, parece antes que lo mortal. [...] Así, pues, si resulta que el alma es una especie de armonía, está claro que, cuando nuestro cuerpo se relaja o se tensa en exceso por las enfermedades o demás males, se presenta al punto la necesidad de que el alma, a pesar de ser sumamente divina, se destruya como las demás armonías existentes en los sonidos y en las obras artísticas todas, en tanto que los restos de cada cuerpo perduran mucho tiempo, hasta que se les quema o se pudren.<sup>762</sup>

Platón criticó el lado físico (es decir, práctico) de la música y despreciaba a los poetas-músicos porque cantaban a las figuras mitológicas e impedían de este modo que la sociedad ejerciera su capacidad de raciocinio. Él mismo exigió en algunas obras la expulsión de los músicos profesionales de las polis. Demostró un especial recelo ante la difusión de arpas sirias en Grecia:

-Entonces –seguí-, la ejecución de nuestras melodías y cantos no precisará de muchas cuerdas ni de lo panarmónico.  
 -No creo- dijo.  
 -No tendremos, pues, que mantener constructores de triángulos, péctides y demás instrumentos policordes y poliarmónicos.  
 -Parece que no. [...]  
 -No te quedan, pues –dije-, más que la lira y cítara como instrumentos útiles en la ciudad.<sup>763</sup>

Aristóteles (384 a. C. - 322 a. C.) también expresó su pensamiento sobre la música. Para este filósofo la música tenía mucha influencia sobre el estado anímico del hombre, llegando a convertirse en un elemento social y moral. Por tanto era indispensable su presencia en la educación de los jóvenes. En el libro VIII, capítulo V de la *Política*, Aristóteles afirma:

De estos datos resulta claro que la música puede procurar cierta cualidad de ánimo, y si puede hacer esto es evidente que se debe aplicar y que se debe educar en ella a los jóvenes. El estudio de la música se adapta a la naturaleza juvenil [...] Además, parece que hay en nosotros una cierta afinidad con los ritmos y armonías. Por eso mucho sabios afirman, los unos, que el alma es armonía, y otros, que tiene armonía.<sup>764</sup>

A pesar de esto, parece mostrar la misma opinión que Platón respecto a la música práctica. Así, en la *Política*, Aristóteles condena a los

---

<sup>762</sup> Gil Fernández, Luis (trad.): *Platón: Fedón, Fedro*. Madrid, Alianza Editorial 1997, pp. 84-85.

<sup>763</sup> Fernández-Galiano y Pabón (1988), 175-176.

<sup>764</sup> García Gual y Pérez Jiménez (2005), pp. 433. Libro VIII, capítulo 5, 1340b.

instrumentos como el *bárbitos*, la *sambýka* y la *pektís*, considerándolos no aptos para la educación de los jóvenes:

No se han de emplear flautas ni ningún otro instrumento técnico, como la cítara o cualquier otro por el estilo, sino tan sólo los que formen buenos oyentes de la música o de la educación en general [...] Buena muestra es la tablilla que dedicó Trasipo cuando actuó como corego de Ecfántides. Sin embargo, más tarde se prohibió, cuando pudieron juzgar, enseñados por la experiencia misma, mejor lo que conducía a la virtud y lo que no.

Del mismo modo ocurrió con muchos de los instrumentos antiguos, como las péctides, los bárbitos y los que tienden sólo a fomentar el placer de los que los oyen tocar, como hectágonos, triángulos y *sambycas*, y todos los que requieren un virtuosismo manual.<sup>765</sup>

La simbología musical de la Patrística se alimentó en gran parte de la obra de Platón. *Fedón o de la inmortalidad del alma* resultó de enorme importancia para la simbología de la lira en la filosofía posterior. Clemente de Alejandría (? – 215 d. C.) compara los instrumentos *lýra*, *kithára* y *aulós* con el alma humana. Elige los tres más importantes de la antigua Grecia, una civilización pagana, y les da un nuevo significado religioso a través de su exégesis cristiana<sup>766</sup>. Atanasio de Alejandría (295-373) habla de la *lyra* comparándola con el alma humana<sup>767</sup>. Jerónimo de Stridon (342-420) también otorgó a la música y a los instrumentos una simbología que a menudo superaba a la de sus antecesores. Fue muy influyente en exégetas posteriores. Compara a los instrumentos musicales, entre ellos la *lyra*, con las buenas obras del hombre<sup>768</sup>. Hrabano Mauro (780-856) también dio a los instrumentos musicales, entre ellos a la *lyra*, una simbología personal<sup>769</sup>.

Se ha mencionado que la música en el ámbito de expresión en lengua alemana tenía un cierto grado de desarrollo antes de su aparición en la literatura (hacia 750 d. C.) dentro de la obra *Evangelienbuch*, de Otfrid von Weißenburg. En los versos 197-200 (capítulo 23 del libro V,

---

<sup>765</sup> *Op. cit.*, 435-436. Libro VIII, capítulo 6, 1341a.

<sup>766</sup> Véase Giesel (1978), 47-48.

<sup>767</sup> “[...] auf dieselbe Weise nimmt die Seele wahr und weiß sie, was sie tun oder treiben soll, wenn den Sinnen, nachdem sie in dem Körper wie auf der Lyra angeordnet worden sind, der erfahrene Geist vorangegangen ist”. Véase la traducción completa en Giesel (1978), 54.

<sup>768</sup> “Dennoch führt er [Hieronymus] neben dem buchstäblichen Sinn eine ‘geistliche’ Deutung an, indem er fortfährt: ‘Psalm und Lieder, lyra und Musikinstrumente verstehe entweder im buchstäblichen Sinne, wie sie im Volke Israel vorkamen... oder im geistlichen Sinn, wie sie in uns und den Häretikern sind: wenn wir sie durch gute Taten einstimmen, so werden sie vom Herrn gehört, wenn durch schlechte, so verschließt er seine Ohren und will die Gesänge der Gottlosen nicht hören”. *Op. cit.*, 73-74.

<sup>769</sup> Véase *op. cit.*, 87.

titulado *De aequalitate caelestis regni et inaequalitate terreni*) aparece una enumeración de instrumentos musicales que forman parte de las alegrías del Cielo donde se observa la presencia del vocablo *líra*:

Sih thar ough ál ruarit,	thaz órgana fuarit,
Líra joh fídula	joh mánagfaltu suégala,
Hárpha joh róttá,	joh thaz io gúates dohta,
Thes mannes múat noh io giwúag:	thar ist es álles ginuag <sup>770</sup>

Así, el autor del *Evangelienbuch* asocia cordófonos como *arpa*, *crwth* o *líre* al ámbito divino, y más concretamente al Cielo. Ya se señaló que *líre* puede designar diferentes instrumentos musicales: Riedel (1959) sostiene que *líre*, en la literatura medieval en lengua alemana, es un cordófono que equivaldría a un arpa o a una especie de violín<sup>771</sup>. Gracias a una anotación de Notker der Deutsche (950-1022) en su tratado *De musica* se sabe que la *líre* tenía una afinación diatónica: “Dóne díu sint án dero lírun. Únde án dero róttûn îo síben séiten”<sup>772</sup>.

*Die drei Jünglinge im Feuerofen* es una obra anónima escrita hacia mediados del siglo XII que se inspira en el libro de Daniel. La lira se encuentra en una enumeración de los instrumentos musicales que suenan mientras el rey Nabucodonosor adoraba a sus dioses. Una vez más, la presencia del cordófono se observa dentro de un contexto religioso y en una formación camerística:

Do luitin simo zisamini  
Mid trumbin joch mid cymbilin,  
mid phigilin undi swegilbeinin  
Mid rottin undi mid mid lyrin,  
Mid phiffin undi mit sambuce:  
So lobitin si den grimmin.<sup>773</sup>

En la literatura de esta época aparecen con frecuencia los vocablos *líre* o *lyra* en enumeraciones de instrumentos, como si fueran parte de un conjunto musical. Volvemos a encontrar este fenómeno en el poema

<sup>770</sup> Von Weißenburg, Otfrid: *Evangelienbuch*. Stuttgart, Reclam 1987, p. 166

<sup>771</sup> “Daß ‘líre’ im Mittelalter aber auch ein Zupfinstrument nach Art der ‘harpfe’ bedeuten kann, beweisen einige Stellen aus mittelhochdeutschen Epen. (Darauf hat Dorothea Treder in ihrer Dissertation -S. 37- hingewiesen). Die Zusammenstellung von ‘lira’ und ‘fidula’ gegenüber ‘harpha’ und ‘rota’ spricht bei Otfrid dafür, daß ein Geigeninstrument gemeint ist”. *Op. cit.*, 104.

<sup>772</sup> Citado según Eitschberger (1999), 61.

<sup>773</sup> Schröder, Werner (ed.): *Die drei Jünglinge im Feuerofen. Die ältere Judith. Überlieferung, Stoff, Form*. Maguncia, Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1976, p. 40.

*Johannes*, atribuido a Frau Ava (aprox. 1127). El término *lÿren* se encuentra en una serie de instrumentos que acompañan la danza de Salomé:

Do wart div tohter fûrgeladet;  
Vil wol spilt div maget.  
Si begunde wol singen  
Snaellichlichen springen  
Mit herphin vnde mit gîgen,  
Mit orgenen vnde mit lÿren<sup>774</sup>

En *Alexander-Epos* o *Vorauer Alexander* (aprox. 1145), epopeya escrita por Lamprecht der Pfaffe, se encuentra el plural *liren*. Estos instrumentos se sitúan en un contexto cortesano, y dentro de una enumeración que el maestro de música debía enseñar al joven rey para que se convirtiera en un caballero<sup>775</sup>. El instrumento que aquí se estudia también aparecerá más adelante en esta obra<sup>776</sup>.

Hasta ahora, *lîre* estaba presente en contextos literarios de marcado carácter religioso. A partir del siglo XIII comenzará a aparecer en situaciones cortesanas. No podía faltar en *Tristan*, de Gottfried von Straßburg. Esta novela salió a la luz alrededor de 1210, y según Riedel (1959), constituye la obra literaria medieval más importante respecto a la representación musical<sup>777</sup>. Así, podemos leer en los versos 3675-3680 que Tristán aprendió a tocar la *lîre* en Gran Bretaña, y de esta manera se lo hace saber al rey Marke cuando describe su cultura musical:

Mich lerten Parmenien  
Videln und symphonien;  
Harpfen unde rotten  
Daz lerten mich Galotten,  
Zwene meister Galoise;  
mich lerten Britunoise,  
Die waren uz der stat von Lut,  
Rehte liren und sambjut.<sup>778</sup>

---

<sup>774</sup> Schacks (1986), 38.

<sup>775</sup> "Der ander meister den er gewan. / der lertin wol musicam. / unt lertin seitin ziehen. / daz alle thoni dar in giengen. / rohten unt ouch der liren chlanc. / unt uon ime selben heuen daz gesanc". Citado según Riedel (1959), 125.

<sup>776</sup> "Do horte wir dar inne / manige scone timme, / liren unde harfen clanc / unde den svzesten sanc". *Op. cit.*, 126.

<sup>777</sup> "Das Hauptwerk für die Musikdarstellung des gesamten Mittelalters ist das um 1210 entstandene Epos 'Tristan und Isolde' von Gottfried von Straßburg". *Op. cit.*, 172.

<sup>778</sup> Weber (1967), 103.

En este pasaje aparecen diversos cordófonos que Tristán dominaba a la perfección: *harphe*, *rotte*, *lîre*, *lût* y *sambiût*. No se sabe con exactitud a qué cordófono se refiere aquí *lîre*, cuya organología es a veces confusa porque esta palabra, en sus diversas variantes (*lîre*, *lyra*, *lira*), podía designar instrumentos diferentes. Tal vez se tratara de un instrumento de cuerda pulsada, o quizás de un miembro de la familia del violín (cuerda frotada). Isolde dominaba la *lîre* y también otros instrumentos musicales, como se puede apreciar en los versos 7986-7992. En este pasaje se observa que la *lîre* estaba destinada exclusivamente a la realeza y a la alta aristocracia:

Si kunde franzois und latin,  
Viedelen wol ze prise  
In welhischer wise.  
Ir vingere die kunden,  
Swenne sis begunden,  
Die lîren wol gerüeren  
Und ûf der harpfen vüeren<sup>779</sup>

Más tarde el narrador alaba la destreza del Isolde tocando el arpa y la *lîre* (versos 8064-8067):

ir liren unde ir harpfenspil  
sluoc si ze beiden wenden  
mit harmblanken henden  
ze lobelichem prise.<sup>780</sup>

Este pasaje aporta al lector información sobre la técnica del tipo de *lîre* que tañía Isolde: mientras que la derecha pulsa las cuerdas, la izquierda apaga las reverberaciones o acompaña la melodía. Gracias a esta aclaración se puede afirmar con seguridad que tanto en los versos 7990-7997 como en 8068-8071, la *lîre* de Isolde era un instrumento de cuerda pulsada, y no de cuerda frotada. Van Schaik (1985) considera este instrumento como *Zupfleier* y constata que la presencia de la *lîre* medieval de cuerda pulsada en la literatura en lengua alemana se hace cada vez más rara a partir del siglo XIV<sup>781</sup>. El vocablo *lire* se aprecia asimismo en *Krone* (fechada entre 1215 y 1220), de Heinrich von dem Türlin. En los versos 22093-98 se enumeran algunos instrumentos que tocaban los músicos en la corte del rey Arturo al proclamarse la buena noticia de que el caballero Gawain, a quien se había dado por muerto, seguía con vida.

<sup>779</sup> *Op. cit.*, 223.

<sup>780</sup> *Op. cit.*, 225.

<sup>781</sup> "Eher selten wird die Bezeichnung auch mit Saiteninstrumenten verbunden, welche nicht als Zupfleier zu definieren sind". Van Schaik (1985), 1033.

De nuevo se observa la presencia de la *lire* en una fiesta cortesana con otros muchos instrumentos:

Daz galt ir vil schône  
Diu sũeze symphonîe;  
Diu floite und diu clîe,  
Diu lire und diu pusîn  
Die enwolten dâ niht sîn  
Undr den andern verholn [...] <sup>782</sup>

El término *lyra* aparecerá más tardíamente en la literatura en lengua alemana; su presencia se observa sobre todo en obras posteriores al siglo XIII. Sirva como ejemplo la ya mencionada obra de Eberhard von Cersne *Der Minne Regeln* (1404). Los versos 403-419 contienen una comparación del canto de los pájaros con el sonido de los instrumentos musicales. El canto del pájaro supera a los instrumentos musicales que son obra del hombre, entre los que se encuentra la *lyra*:

Wye der fogelsang sußir vnde bessir waz, dan dye speler, dye hij  
nach gescreben sten.

Der meyster selfyseren  
Nicht waz vor irme sange  
Noch organiseren, [...] <sup>783</sup>  
Noch dan quinterne, gyge, videle, lyra, rubela, [...] <sup>783</sup>  
Sam ir gesang wart nye so gud. <sup>783</sup>

La *lire* medieval ya había desaparecido por completo en el Barroco. Aunque seguía siendo popular la *Drehleier* o *Bauernleier*, los autores se suelen servir del término *Leier* para designar el instrumento de cuerda pulsada que era tan apreciado en la antigua Grecia. Es necesario tener en cuenta que la musicología no existía como rama del conocimiento, y que *Leier* o *Lyra* no designaban ningún cordófono concreto dentro de la familia de las liras griegas. Hacían referencia más bien al concepto general de instrumento grecolatino de cuerda pulsada. A partir del Barroco será muy habitual que *Leier* y *Lyra* funcionen como sinécdoques o metonimias del tipo “la parte por el todo” y hagan referencia a la actividad literaria. Esto se debe a que los citaredos griegos eran también poetas. Orfeo constituía el prototipo de poeta pagano en contraposición al rey David, prototipo del religioso. Todas estas tradiciones se reflejan no

---

<sup>782</sup> Scholl, Gottlob Heinrich Friedrich (ed.): *Diu Crône von Heinrich von dem Türlîn*. Stuttgart, Litterarischer Verein 1852, p. 272.

<sup>783</sup> Buschinger, Danielle (ed.): *Eberhard von Cersne. Der Minne Regel. Lieder*. Göppingen, Kümmerle 1981, pp. 18-19.

sólo en las artes plásticas, sino también en la literatura en lengua alemana a partir del Renacimiento.

La lira es el instrumento de Anfión, Orfeo y Arión en la obra de Johann Fischart (1546-1591) *Ein Artliches Lob der Lauten* (1572). Los versos 518-542 hacen clara referencia a la *lyra* de la antigua Grecia, asociándola a figuras mitológicas como Apolo y Orfeo:

Als nur von des Amphionis,  
 Des Orphei und Arionis,  
 Deren Handspiel mann Lyram nent,  
 Weil Mercurius diß Instrument  
 Apollini zúr vergeltung gab,  
 Da er jm schenckt vieh, gút und hab;  
 Dann Lytra ein vergeltung heißt,  
 Wie solchs die Griechisch sprach außweißt.  
 Daruor hieß es ein Schneck allein,  
 Wie noch die Laut heißt zú Latein,  
 Sonst hat mans ein Cythar genent,  
 Aber es dient als auff ein end;  
 Dann Chelys, welchs heyßt Schneck vnd Gwelb  
 Und Laut, wie wir nennen dasselb,  
 Begreiff in sich all dise Namen,  
 Dann sie kommen von jhr allsammen.  
 Auch ist kein Musickspiel sonst mehr  
 Geschehen solche himlisch ehr,  
 Wie des Orphei Lytra geschicht,  
 Die man noch an dem Himmel sicht.  
 Dann nach dem Orpheus was ermórdt,  
 Da ward sein Seitenspiel verehrt  
 Vnd vnder die sternen erhebt,  
 Da sie zur gdächtnüß ewig lebt,  
 Zuzeigen an, das dise kunst  
 Von niemand sey herkommen sunst.<sup>784</sup>

Los autores del Barroco alemán no eran musicólogos. En este pasaje, Fischart identifica *Chelys*, *Cythar* y *Lyra* / *Lytra* con el laúd, probablemente con el afán de alabar las virtudes de este último. La lira aparece también en la obra lírica de Paul Fleming (1609-1640). Cabe destacar su presencia en el poema *XVIII. Herrn Jacob Sperlingen und Jungfrauen N. in Hamburg*, fechado por el autor el 13 de junio de 1636. Este poema se encuentra en la colección *Deutsche Gedichte* (1631-1640, reedición de J. M. Lappenberg en 1865). Aquí la lira actúa como una metáfora de la actividad literaria que desempeña el yo lírico:

---

<sup>784</sup> Hauffen, Adolf (ed.): *Johann Fischarts Werke. Eine Auswahl*. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1894, vol. 1, pp. 369-370.

Freund / Ich bin dir für gewiß  
gut zu tun weit mehr als diß /  
daß ich deines Hymens=Feyer /  
der dir heut' ein Fest bestellt /  
das dem Himmel wolgefällt,  
zieren soll mit meiner Leyer.<sup>785</sup>

Dentro de esta época también cabe destacar *Danck-Reyme*, poema fechado el 6 de mayo de 1644 por su autor, Simon Dach (1605-1659). Este texto se encuentra en la colección *Weltliche Lieder. Hochzeitsgedichte* (1630-1659). En la poesía en lengua alemana del Barroco es muy frecuente que la lira sea tañida por figuras mitológicas<sup>786</sup> o por el yo lírico<sup>787</sup>. Esta tendencia es válida también para el laúd y en menor medida para el arpa. En todo caso, la lira como metonimia en el Barroco suele hacer referencia directa a la literatura, y más concretamente a la poesía lírica:

Ich weiß, ich bin bey weiten  
Homerus gleichen nicht,  
Ob darumb meinen Seiten  
Auch alles Lob gebricht?  
Für Marons Feld=Trompeten  
Schwieg Flaccus Leyer still,  
Vnd ist doch bey Poeten  
Noch ein berühmtes Spiel.<sup>788</sup>

A partir del Barroco y hasta el siglo XIX convivieron las grafías *Leier* y *Leyer*. Como no existía una norma que homogeneizara la ortografía alemana, el uso de uno u otro término dependía del gusto personal o de la variante regional de los escritores. Sin embargo, *Leyer* o *Leyr* también

---

<sup>785</sup> Fleming, Paul: *Teütsche Poemata*. Hildeshim, Olms 1969, p. 390.

<sup>786</sup> Véase el siguiente fragmento del poema *Zlatna Oder Getichte von Ruhe dem Geküthes* (1623), de Martin Opitz (1597-1639): "Der grosse Cicero, Sallustius ingeleichen / Und Maro würden mir die Hände selber reichen; / Auch Flaccus der so wol in seine Leyer singt / Daß der Thebaner Schwan kaum also schön erklingt". Truntz, Erich (ed.): *Martin Opitz. Weltliche Poemata 1644*. Tübingen, Max Niemeyer 1967, vol. 1, p. 216.

<sup>787</sup> *Leier* y *Leyer* también seguían en uso como parte de una expresión fija. Como ejemplo sirva el siguiente fragmento de *Sinnliche Beschreibung der vier letzten Dinge* (1675), obra escrita por Angelus Silesius (1624-1677): "21. Die Raben fallen sie auch an, / Die Habicht und die Geier, / Ein jeder pflücket, was er kann, / Und hackt nach seiner Leier". Held, Hans Ludwig (ed.): *Angelus Silesius. Sämtliche poetische Werke*. München, Carl Hanser 1949, vol. 3, p. 252.

<sup>788</sup> Zieseemer, Walther (ed.): *Simon Dach. Gedichte*. Halle (Saale), Max Niemeyer 1936, vol. 1, p. 130.



podían referirse a la *Bauernleier* o *lyra mendicorum*, que tan popular era entre los músicos ambulantes del Barroco. Dicho instrumento suele aparecer más asiduamente en la novela picaresca que en la lírica. Encontramos un ejemplo en *Der seltzame Springinsfeld* (1670) de Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen. En el capítulo XXII de la novela, Springinsfeld conoce a una música ambulante que toca una lira de manivela (*Leyr*). Decide construir una especie de violín (*discant-Geige*) para acompañarla y ganarse la vida como artistas callejeros:

Und damit ich auch ihre Gegenlieb und also sie selbst zu einem  
Weib bekommen moechte / ueberkam ich eine *discant-Geige* ihr  
zugefallen / und halff ihr beydes vor den Thueren und auff den  
Jahrmaerckten / Bauren Tantzten und Kirchweyhen in ihre Leyr spilen  
/ welches uns treflich eintrug [...].<sup>789</sup>

La lira, con sus variantes ortográficas *Leier* y *Leyer*,<sup>790</sup> se extendió a la Ilustración y a otras corrientes posteriores de la literatura en lengua alemana como metáfora de la poesía. Klopstock trata a la lira de un modo original en el poema *Der Hügel und der Hain*, escrito en 1767 y publicado dentro de la colección *Oden* (Hamburgo, 1771). Se trata de una conversación entre tres personajes: el poeta (*Poet*), el literato (*Dichter*) y el bardo (*Barde*). En un pasaje del texto, la lira del poeta es contrapuesta al arpa del bardo. La lira se considera como un instrumento artificial que hace tañer el artista. El *telyn*, es decir, el arpa del bardo, es un producto de la naturaleza y pretende superar a la lira del poeta. Klopstock contrapone aquí la lira al arpa celta *telyn*:

Der Poet.

Töne, Leyer, von der Grazie,  
Den leichten Tritt an der Hand der Kunst geführt,  
Und lass die Stimme der rauhen Natur  
Des Dichters Ohre verstummen!

Der Barde.

Sing, Telyn, dem Dichter die schönere Grazie,  
Der seelenvollen Natur!  
Gehorcht hat uns die Kunst! sie geschreckt,

<sup>789</sup> Harms, Wolfgang et al. (eds.): *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Werke*. Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag 1992, vol. 4/2, p. 271.

<sup>790</sup> Estas variaciones dependen en parte de las ediciones de consulta utilizadas, pues en algunas la ortografía aparece actualizada, y en otras no. Dichas anomalías son habituales en toda la literatura en lengua alemana hasta 1880.

Wollte sie herrschen, mit hohem Blicke die Natur!<sup>791</sup>

Klopstock integra de manera muy original motivos bárdicos con otros grecolatinos. Esta misma mezcla se observa en *Friedrich der Fünfte, an Bernstorff, und Moltke* (1750). El motivo de la lira está asociado a una musa que canta al pueblo alemán y a Escandinavia:

Ernste Muse, verlaß den wehmuthsvollen Gedanken,  
Der dich traurig vertieft,  
Wecke zu Silbertönen die Leyer, die frohere, wenn sie,  
Scandinaviens Stolz,  
Auch der Deutschen, besingt. Der nennt der Menschlichkeit Ehre,  
Welcher Friederich nennt!<sup>792</sup>

Se puede afirmar que la lira en la obra de Klopstock actúa en la mayor parte de los casos como una metáfora de la actividad literaria, y no como un instrumento presente en una actuación musical de algún personaje<sup>793</sup>. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) no se ocupó especialmente de la música en sus obras. No obstante, cabe destacar el poema *An die Leyer*, recogido en la colección *Lieder* (1771). La lira está situada aquí en un contexto antiquizante y es tañida por el yo lírico. Al parecer, Lessing utiliza este instrumento como metáfora de la poesía, siguiendo la tradición literaria anterior:

Töne, frohe Leier,  
Töne Lust und Wein!  
Töne, sanfte Leier,  
Töne Liebe drein!

Wilde Krieger singen,  
Haß und Rach' und Blut  
In die Laute singen,  
Ist nicht Lust, ist Wut.

Zwar der Heldensänger  
Sammelt Lorbeern ein;  
Ihn verehrt man länger.  
Lebt er länger? Nein.

Er vergräbt im Leben

---

<sup>791</sup> Klopstock (1785), libro 2, p. 272.

<sup>792</sup> *Op. cit.*, libro 2, p. 124.

<sup>793</sup> Riedel (1959) señala la escasa relevancia de la música en las odas de Klopstock: "Obgleich in seinen Oden häufig die Worte 'Singen' und 'Gesang' wiederkehren, wird doch so gut wie nie [...] ein musikalischer Vorgang erfaßt, sei es auch nur mit einer kleinen Bemerkung [...] die Wirkung der Musik kommt nur höchst selten in den Worten der Zuhörer zum Ausdruck". *Op. cit.*, 633.

Sich in Tiefsinn ein:  
Um erst dann zu leben,  
Wann er Staub wird seyn.

Lobt sein göttlich Feuer,  
Zeit und Afterzeit!  
Und an meiner Leyer  
Lobt die Fröhlichkeit.<sup>794</sup>

Esta función, heredada de la tradición literaria anterior, se observa también en el poema de Johann Kaspar Lavater (1741-1800) *Erster Gesang: Allgemeines Lob des menschlichen Herzens*, recogido en la obra *Das menschliche Herz* (1787-1790):

Gepriesenstes von Allem, was die Sprache  
Der Erdensöhne sang... Dich wählt mein Lied!  
Dich, Menschenherz! Für Dich besayt' ich meine  
Der Wahrheit nur geweyhte Leyer, suche  
Den Goldklang, welcher Dir geziemt, du Wunder  
Der Schöpfung, Kern der Manschenbrust; Du eins  
Voll Unausdenkbarkeit; des Lebens Quelle!<sup>795</sup>

Para concluir con la Ilustración cabe mencionar el poema de Johann Friedrich von Cronegk (1731-1758) titulado *An die Leyer*. El motivo de la lira está fuertemente ligado al de las flores marchitas: se trata de un original *memento mori* que recuerda al lector la brevedad de la vida.

O du der Musen Geschenk, Gefährtinn der fröhlichen Jugend,  
Ertöne mir, tröstende Leyer, wie sonst,  
Und treibe mit mächtigem Klang die Heerde der stürmischen Sorgen  
Aus meiner verödeten Seele hinaus!

Die finstere Schwermuth umhüllt die Stirne des traurigen Jünglings,  
Der sonst, Camönen! euch singend gefiel.  
Die Blüthe der Jugend verwelkt: so sinket die sterbende Rose,  
Um welche sonst Zephyr sanft lispelnd gescherzt. [...]

Wann einst unser Auge sich schließt, wann einst unser Körper  
verweset,  
O dann vergeht unsre Seele nicht mit:  
Sie war von dem Ew'gen bestimmt zu ferner unnennbarer Zukunft;  
Bedenkt es, ihr Sterbliche, zittert und schweigt!<sup>796</sup>

---

<sup>794</sup> Lachmann, Karl (ed.): *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*. Berlín, de Gruyter 1968, vol. 1, pp. 61-62.

<sup>795</sup> Lavater, Johann Kaspar: *Das menschliche Herz. Sechs Gesänge*. Zürich, Orell, Füssli und Compagnie 1798 (2ª ed.), p. 21.

<sup>796</sup> Gundel, Werner (ed.): *Johann Friedrich von Cronegk. Schriften*. Ansbach, Verlag Alte Post 2003, pp. 374-375.

En la literatura de la Ilustración, la lira suele actuar como metáfora de la poesía. Esta función no cambia de manera significativa en Clasicismo de Weimar. En *Elegie*, recogida en la colección *Gedichte* (1766), Christoph Martin Wieland identifica a la musa con la inspiración poética, y a la lira con la actividad literaria del yo lírico:

Ach, Du bist mir geraubt! Mit dir verließ mich die Freude  
Und der Liebe Erfolg und die ätherische Ruh.  
Kaum daß die Muse mich noch mit ihrer Gespielin besucht,  
Und die Leier mir nicht weinende Töne versagt.<sup>797</sup>

Elise Sommer (1767-¿?) emplea en su obra poética tanto *Lyra* como *Leier*. Estos dos términos suelen cumplir la función de metonimia de la actividad poética. Sirva como ejemplo *An die Musen*, incluido en *Poetische Versuche* (1806). En este caso, la lira se refiere a la actividad poética del yo lírico, funcionando por tanto como una sinécdoque o metonimia del tipo “la parte por el todo”:

Euch, ihr Holden! zu besingen,  
Flög' ich dann mit kühnen Schwingen  
Zum erhab'nen Helikon,  
Wo im Lorbeerhain die Musen  
Ruh'n an der Götter Busen  
Stimmt' ich meiner Lyra Ton.<sup>798</sup>

Los autores del Clasicismo de Weimar siguen utilizando ocasionalmente el término culto *Lyra* para referirse al instrumento grecolatino. Muy a menudo aparece en escenas mitológicas: sirva como ejemplo el segundo cántico del poema *Pygmalion. Die wiederbelebte Kunst. Zweiter Gesang*, escrito por Herder. En 1803 fue publicado en la revista *Adrastea*:

“Dort, sprach er, Dein Apollo! Unversehret  
Steht er im Glanz der Götterschöne da.  
Zu Delos zwar wird er nicht mehr verehret,  
Doch jedem Jugendherzen ist er nah.  
Was er der Menschheit Himmlisches bescheret,  
Was ihm dem Hirten, ihm dem Gott geschah,  
Sein Lorbeer, seine Lyra, seine Chöre,  
Sein heilig Bild ist aller Zeiten Lehre.”<sup>799</sup>

---

<sup>797</sup> Martini y Seiffert (1965), vol. 4, p. 20.

<sup>798</sup> Sommer (1806), 59.

El vocablo *Lyra* también se encuentra en escenas mitológicas dentro de la obra de Schiller. En *Die Sänger der Vorwelt* (1795), la lira funciona como metonimia de la actividad literaria: “Ach, noch leben die Sänger, nur fehlen die Taten, die Lyra / Freudig zu wecken, es fehlt, ach! ein empfangendes Ohr”<sup>800</sup>. Este término se encuentra una vez más en *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-96), cuando la actividad poética se identifica con el sonido de un arpa, una lira y un laúd. Cabe interpretar su presencia en este pasaje como sinécdoque o metonimia de la actividad literaria (“la parte por el todo”):

Ich nannte diesen Dichter [Klopstock] vorzugsweise in der elegischen Gattung groß, und kaum wird es nötig sein, dieses Urteil noch besonders zu rechtfertigen. Fähig zu jeder Energie und Meister auf dem ganzen Felde sentimentalischer Dichtung kann er uns bald durch das höchste Pathos erschüttern, bald in himmlisch süße Empfindungen wiegen; aber zu einer hohen geistreichen Wehmut neigt sich doch überwiegend sein Herz, und wie erhaben auch seine Harfe, seine Lyra tönt, so werden die schmelzenden Töne seiner Laute doch immer wahrer und tiefer und beweglicher klingen.<sup>801</sup>

En *Der Venuswagen* (1781) la presencia de la lira se observa dentro de un contexto mitológico como instrumento musical que acompaña a la voz de la sabiduría:

Die ihr schon vom Taumelkelch berauschet  
In die Arme des Verderbens springt,  
Kommt zurücke, Jünglinge und lauschet,  
Was der Weisheit ernste Leier singt.<sup>802</sup>

Es posible constatar la presencia de la lira como instrumento de Orfeo en *Der Triumph der Liebe* (1805, segunda versión). Aquí actúa como atributo del semidiós:

Aufgejagt von Orfeus Leier  
Flog von Tityon der Geier,  
Leiser hin am Ufer rauschten  
Lethe und Kozytus, lauschten  
Deinen Liedern Thrazier,  
Liebe sangst du Thrazier.<sup>803</sup>

---

<sup>799</sup> Herder, Johann Gottfried: “Pygmalion. Die wiederlebte Kunst. Zweiter Gesang”. En: *Adrastea* 5 1803, pp. 1-18, aquí pp. 4-5.

<sup>800</sup> Dann *et al.* (1988-2004), vol. 1, p. 99.

<sup>801</sup> *Op. cit.*, vol. 8, pp. 758-759.

<sup>802</sup> *Op. cit.*, vol. 1, pp. 486-495, aquí p. 487.

Y se observa una vez más al comienzo de *Die schlimmen Monarchen*, donde el yo lírico se dirige a los dioses. La lira de cuerdas doradas es el instrumento con el que acompaña su canto:

Euren Preis erklimme meine Leier -  
Erdengötter - die der süßen Feier  
Anadyomenens sanft nur klang;  
Leiser um das pompende Getöse,  
Schüchtern um die Purpurflammen eurer Größe  
Zittert der Gesang.<sup>804</sup>

Tras este examen de la presencia de la lira en la obra de Schiller, es posible afirmar que el autor echa mano de los términos *Leier* y *Lyra* para designar al cordófono de la Antigüedad griega, aunque se sirve más del primero. Aparece predominantemente en contextos mitológicos y antiquizantes, y casi siempre puede interpretarse como una metonimia de la poesía.

La lira sigue estando presente en la literatura romántica en lengua alemana. Theodor Körner publicó en 1814 una serie de poesías patrióticas bajo el título *Leier und Schwert*. Su tema es esencialmente bélico y ensalza los valores del soldado alemán prototípico<sup>805</sup>. Volviendo a Körner, la lira aparece en el primer poema, titulado *Zueignung*:

So bleibt mir hold! – Des Vaterlandes Fahnen,  
Hoch flattern sie am deutschen Freiheitsport.  
Es ruft die heil'ge Sprache unter Ahnen:  
"Ihr Sänger, vor! Und schützt das deutsche Wort!"  
Das kühne Herz läßt sich nicht länger mahnen;  
Der Sturm der Schlachten trägt es brausend fort;  
Die Leier schweigt, die blanken Schwerter klingen.  
Heraus, mein Schwert! Magst auch dein Liedchen singen.<sup>806</sup>

---

<sup>803</sup> *Op. cit.*, vol. 1, pp. 236-242, aquí p. 240.

<sup>804</sup> *Op. cit.*, vol. 1, pp. 534-437, aquí p. 534

<sup>805</sup> "Die L. wird auch kontrastiv auf den Bogen (Pfeil und Bogen) oder das Schwert als Symbole des Kampfes und des Krieges bezogen. Ausgangspunkt ist hier wiederum der griech. Mythos, der Apoll neben der L. den Bogen beigibt. Programmatisch verwendet wurde diese Kontrast-Symbolik etwa in der Weimarer Klassik (Goethe / Schiller, *Xenien*) und in der Lyrik der Befreiungskriege (Körner, *Leier und Schwert*)". Butzer y Jacob (2008), 212.

<sup>806</sup> Wildenow, Eugen (ed.): *Theodor Körner. Leier und Schwert*. Leipzig, Hesse und Becker 1914, p. 6.

En el ensayo *Beethovens Instrumental-Musik* (publicado en *Zeitung für die elegante Welt* en 1813 y, posteriormente, en *Fantasiestücke in Callots Manier*, 1814-1815), E. T. A. Hoffmann utiliza se sirve del término *Lyra*. El maravilloso sonido de este cordófono, atributo de Orfeo, sirve como ejemplo para ilustrar los efectos que la música provoca en el hombre:

Sie [die Musik] ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. - Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.<sup>807</sup>

Wilhelm von Kleist (1777-1811) escribió el poema *An Palafox* en 1809, en honor a las hazañas del duque de Zaragoza José Rebolledo de Palafox y Melci (1776-1847) durante los dos sitios de dicha ciudad en 1808. *Leier* funciona aquí como metonimia del tipo “la parte por el todo”, y se refiere la actividad poética del yo lírico. Ante la barbarie del sitio de Zaragoza, éste se siente incapaz de relatar los hechos y renuncia a ello en el último verso:

Tritt mir entgegen nicht, soll ich zu Stein nicht starren,  
Auf Märkten, oder sonst, wo Menschen atmend gehn,  
Dich will ich nur am Styx bei marmorweißen Scharen,  
Leonidas, Armin und Tell, den Geistern, sehn.

Du Held, der gleich dem Fels, das Haupt erhöht zur Sonnen,  
Den Fuß versenkt in Nacht, des Stromes Wut gewehrt,  
Der, stinkend wie die Pest, der Hölle wie entronnen,  
Den Bau sechs festlicher Jahrtausende zerstört!

Dir ließ ich, heiß wie Glut, ein Lied zum Himmel dringen,  
Erhabner, hättest du Geringeres getan.  
Doch was der Ebro sah, kann keine Leier singen,  
Und in dem Tempel, still, häng ich sie wieder an.<sup>808</sup>

Los autores postrománticos en lengua alemana siguieron utilizando tanto *Leier* como *Lyra* en sus obras. Betty Paoli (1814-1894) usa la palabra *Lyra* de manera ocasional, por ejemplo en *In einer Abendstunde*, poema incluido en la colección *Gedichte* (1841):

<sup>807</sup> Steinecke y Segebrecht (1993-2001), vol. 2/1, p. 52.

<sup>808</sup> Sembdner, Helmut (ed.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. München, Hanser 1952, vol. 1, pp. 28-29.

Da wird von tausend Seligkeiten  
Mein staunend Herz erfaßt, entführt,  
Und klingt wie einer Lyra Saiten,  
Wenn sie geweihte Hand berührt!<sup>809</sup>

Heinrich Heine se sirve del vocablo *Leier* para referirse a la lira. En varios pasajes de su obra, este cordófono actúa como atributo del dios Apolo. Sirvan como ejemplo los poemas *Der Apollougott* e *In der Tracht der Beguinen*, incluidos en *Romanzero* (1851). En el capítulo II del segundo libro de *Die romantische Schule* (1832-1835) compara al poeta Ludwig Tieck (1773-1853) con el dios Apolo. La lira es aquí no sólo el atributo del mencionado dios, sino también una metáfora de la obra literaria de Tieck:

Nach den Schlegeln war Herr Ludwig Tieck einer der thätigsten Schriftsteller der romantischen Schule [...]. Er war der wirkliche Sohn des Phöbus Apollo, und wie sein ewig jugendlicher Vater führte er nicht bloß die Leyer, sondern auch den Bogen mit dem Köcher voll klingender Pfeile.<sup>810</sup>

El tratamiento que recibe la lira en el poema *Solidität* (primer libro de *Romanzero*, titulado *Lamentationen*) llama la atención por su originalidad. El autor hace gala de su ironía y vis cómica para parodiar a dos dioses: la diosa promete sus favores al dios a cambio de su lira dorada, que servirá de garantía material. La relación entre ambos seres mitológicos queda prácticamente reducida a una prostitución encubierta y hace patente la ironía que caracteriza la obra de Heine:

Liebe sprach zum Gott der Lieder,  
Sie verlange Sicherheiten  
Ehe sie sich ganz ergebe,  
Denn es wären schlechte Zeiten.

Lachend gab der Gott zur Antwort:  
Ja, die Zeiten sich verändern,  
Und du sprichst jetzt wie ein alter  
Wucherer, welcher leiht auf Pfändern.

Ach, ich hab nur eine Leyer,  
Doch sie ist von gutem Golde.  
Wie viel Küsse willst du borgen

---

<sup>809</sup> Paoli, Betty: *Gedichte. Zweite vermehrte Auflage*. Pesth / Leipzig, Heckenast / Wigand 1845, p. 134.

<sup>810</sup> Windfuhr (1980ss.), vol. 8/1, p. 177.



Mir darauf, o meine Holde?<sup>811</sup>

El término *Lyra* aparece en la novela *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane (1819-1898). En el capítulo diez, Effi recibe de manos del farmacéutico de la pequeña ciudad de Kressin, Alonzo Gieshübler, una invitación. Ésta muestra el dibujo de una lira atravesada por lo que podría ser una flecha o un palo:

Zunächst war es gar kein Brief, sondern ein Billet, die Adresse "Frau Baronin von Innstetten, geb. von Briest" in wundervoller Kanzleihandschrift und statt des Siegels ein aufgeklebtes rundes Bildchen, eine Lyra, darin ein Stab steckte. Dieser Stab konnte aber auch ein Pfeil sein. Sie reichte das Billet ihrem Mann, der es ebenfalls bewunderte.<sup>812</sup>

A simple vista, este motivo decorativo y literario podría pasar inadvertido al lector, pues no aporta nada a la trama de la novela y tampoco vuelve a aparecer en la obra. Potempa (1968)<sup>813</sup> compara este dibujo con el motivo que adorna la obra completa de Thomas Mann (edición de Estocolmo). Dicho autor eligió un motivo decorativo en color dorado que muestra una lira y un arco con una flecha. Tanto Seidlin (1967)<sup>814</sup> como Potempa (1968)<sup>815</sup>, que se basa en el anterior, defienden la posibilidad de que Thomas Mann, ferviente admirador de Fontane, se inspirase parcialmente en el diseño de la lira y el arco de *Effi Briest* para elaborar el suyo propio.

Este cordófono recibe un tratamiento radicalmente distinto a los ya expuestos en el número diez de la obra de Ferdinand von Schmid "Dranmor" (1823-1888) titulada *Requiem* (1869). Aquí se compara a la lira

<sup>811</sup> *Op. cit.*, vol. 3/1, pp. 103-104.

<sup>812</sup> Keitel, Walter y Nürnberger, Helmuth (eds.): *Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe*. München, Hanser 1974, vol. 4, p. 81.

<sup>813</sup> Potempa, Georg: *Bogen und Leier, eine Symbolfigur bei Thomas Mann*. Oldenburg, Holzberg 1968.

<sup>814</sup> "Kein Geringerer als Alonzo Gieshübler in 'Effi Briest' versiegelt sein Schreiben an die schüchtern und schamhaft Verehrte mit einer Oblate, die in zierlichem Kreis Leier und Pfeil sehen läßt; und daß Thomas Mann seine eigenen 'Schriftstücke' unter diesem Zeichen in die Welt schickte, ist ein rührendes, wenn auch verschwiegenes Kompliment an den geliebten Meister". Seidlin, Oskar: "Der junge Joseph und der alte Fontane". En: Herbert Singer y Benno von Wiese (eds.): *Festschrift für Richard Alewyn*. Colonia y Graz, Böhlau 1967.

<sup>815</sup> "Die Entsprechung des Zeichens auf der Oblate Gieshüblers mit dem Schmuck auf den Büchern Thomas Manns kann unbeabsichtigt sein und beschränkt sich auf das Dekorative, das beiden Zeichen gemeinsam ist. [...] die Ähnlichkeit beider Embleme wird dem Dichter, als einem Kenner des Romans *Effi Briest*, gewiß nicht entgangen und als Ausdruck einer verehrungsvollen Reminiszenz durchaus willkommen gewesen sein". *Op. cit.*, 23.

del poeta, es decir, a su actividad literaria, con un arpa eólica. El sonido de este instrumento, y por tanto los efectos de la poesía, influyen directamente en los corazones humanos:

Des Dichters Leier mögt ihr gern vergleichen  
Der Aeols=Harfe, von des Zephyrs Flüstern  
Geliebkost, die von sehnsuchtsvollen, weichen  
Akkorden sich versteigt zu wilden, düstern,  
Zu Friedhofsklagen bei dem Gruß des Windes,  
Und bei dem lautern Murmeln eines Baches -  
Gleich solcher Harfe ist des Sonntagskindes,  
Des Dichterlinges Herz ein eitles, schwaches.  
Doch Saiten, die mit brausenden Akkorden  
In wunden Männerherzen wiederklingen,  
Die selbst in Wintersstürmen nicht zerspringen,  
Sind nicht an Aeols=Harfen stark geworden.<sup>816</sup>

La lira sigue presente en algunos autores de lengua alemana hasta el siglo XX. Rainer Maria Rilke utiliza el término *Leier* en algunos de sus textos, especialmente en *Die Sonette an Orpheus* (1923). Este instrumento aparece en varias ocasiones, como ejemplo cabe citar la primera estrofa del poema nueve (en la primera parte de la obra):

Nur wer die Leier schon hob  
auch unter Schatten,  
darf das unendliche Lob  
ahnend erstatten.<sup>817</sup>

La lira también se encuentra en la obra *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) de Friedrich Nietzsche (1844-1900), dentro del capítulo *Das trunkne Lied*. La cualidad que se resalta aquí es su dulce sonido. Este instrumento es también un atributo del dios Apolo, y por tanto se puede considerar en la obra del filósofo como “apolíneo” con todas las connotaciones que ello implica<sup>818</sup>:

Süße Leier! Süße Leier! Ich liebe deinen Ton, deinen trunkenen  
Unken-Ton! – wie lang her, wie fern her kommt mir dein Ton, weit her,  
von den Teichen der Liebe!

---

<sup>816</sup> Dranmor: *Requiem*. Múnich, Cotta 1869, p. 22.

<sup>817</sup> Engel et al. (1996), vol. 2, p. 245.

<sup>818</sup> “Lo apolíneo se opone a lo dionisiaco, pero lo característico del pensamiento griego es advertir cómo esa tensión es vivificante y dialéctica. Frente al patetismo y el frenesí de Dionisio, Apolo es un dios distante, aunque ya dijimos que también él aparece alguna vez, en rituales de purificación, cruel y sanguinolento”. García Gual (2003), 51.

Du alte Glocke, du süße Leier! Jeder Schmerz riß dir ins Herz,  
Vaterschmerz, Vaterschmerz, Urvaterschmerz; deine Rede wurde reif  
[...].<sup>819</sup>

Potempa (1968) analiza la presencia de la lira como instrumento cordófono de la Antigüedad greco-latina en la obra de Thomas Mann<sup>820</sup>. Este autor parte del dibujo que adorna la ya citada obra completa del autor (edición de Estocolmo), donde cada tomo está adornado por las iniciales del autor, T y M, separadas por una lira y un arco con flecha<sup>821</sup>. Dicho dibujo resalta por su color dorado en un fondo marrón chocolate. Partiendo de este diseño, Potempa intenta esclarecer el significado del dúo “arco y lira” en la obra literaria de Thomas Mann.

El motivo del arco y la lira aparece en el ensayo *Bilse und ich* (1906), *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) y en algunas cartas del autor. La lira y el arco serían no sólo atributos visuales del dios Apolo, sino objetos apolíneos, símbolos del equilibrio y la medida. Thomas Mann no es ajeno a esta simbología. Así, en *Bilse und ich* Thomas Mann describe las tensiones interiores que sufre el artista por su extrema sensibilidad. Aplica a la lira y al arco el adjetivo “apollinisch” como atributo del dios Apolo:

Die einzige Waffe aber, die der Reizbarkeit des Künstlers gegeben ist, und damit auf die Erscheinungen und Erlebnisse zu reagieren, sich ihrer damit auf schöne Art zu erwehren, ist der Ausdruck, ist die Bezeichnung [...]. Dies ist der Ursprung jener kalten und unerbittlichen Genauigkeit der Bezeichnung, dies der zitternd gespannte Bogen, von welchem das Wort schnellt, das scharfe, gefiederte Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen fitzt...Und ist es nicht der strenge Bogen so gut wie die süße Leier ein apollinisches Werkzeug?<sup>822</sup>

---

<sup>819</sup> Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Augsburg, Weltbild 2005, p. 343.

<sup>820</sup> Potempa, Georg: *Bogen und Leier, eine Symbolfigur bei Thomas Mann*. Oldenburg, Holzberg 1968.

<sup>821</sup> “1924 hatte er [Thomas Mann] zugestimmt, als die Apollon-Attribute Leier, Pfeil und Bogen seinen Werken als Signet aufgedruckt wurden. Pfeil und Bogen: Das wies damals auf das Wort, dass die Dinge trifft und ‘erledigt’. Die Leier dagegen bedeutete Traum, Schlaf, Verschmelzung. Bei Kérényi erfuhr Thomas Mann nun, daß Hermes die Leier erfunden hatte, nicht Apoll. Das Leier-Symbol erhielt eine neue Bedeutung: Hermes ließ die Töne zusammenklingen. Er war damit der Gott der Beziehungen, der Gott des Beziehungsreichtums und -zaubers”. Wysling, Hans y Schmidlin, Yvonne: *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*. Zürich, Artemis 1994, p. 381.

<sup>822</sup> Mann, Thomas: *Bilse und ich*. München, Bonsels 1906 (2ª ed.), p. 34.

El mismo motivo, acompañado de idéntico adjetivo, se encuentra en *Betrachtungen eines Unpolitischen*: “Er brachte den Bogen neben der Leier als apollinisches Werkzeug in Erinnerung, er lehrte zu treffen, und zwar tödlich zu treffen”<sup>823</sup>. El autor propone dos interpretaciones distintas del motivo de la lira y el arco en la obra de Thomas Mann: por un lado, la cercanía del arte (la lira) con la crítica (el arco); por otro, la estrecha relación entre la literatura y la música<sup>824</sup>. La lira aparece además en *Joseph und seine Brüder* (1933-1943). Destaca el momento en el que el faraón relata a Joseph el mito de Hermes:

“[...] Aber dies Stück ist noch für anderes ein Zeichen, als nur für Anmut und Güte, nämlich für eines fremden Gottes Verschmitztheit, der ein Bruder des Ibisköpfigen sein mag oder sein anderes Selbst, und der als Kind dies Spielwerk erfand, da er einem Tiere begegnete. Kennst du die Schale?”

“Es ist einer Schildkröte Schale”, bekannte Joseph.

“Du hast recht”, bestätigte Amenhotep. “Diesem weisen Tier begegnete das durchtriebene Gott-Kind, das in einer Höhle der Felsen geboren war [...]. Denn es raubte ihm keck den Hohlschild und spannte Saiten darüber und auch ein paar Hörner, wie du siehst, befestigte es daran: da gab es die Leier.”<sup>825</sup>

Tras interpretar el sueño del faraón, éste decide regalar a Joseph su lira de origen griego y darle la libertad. Aunque en el antiguo Egipto fueran más corrientes las arpas que las liras, este instrumento tiene aquí un sentido claramente arcaizante y contrastivo entre la cultura griega y la egipcia<sup>826</sup>:

---

<sup>823</sup> Potempa (1986), 7.

<sup>824</sup> “Bogen und Leier symbolisieren vielmehr für ihn [Thomas Mann] auf deutliche Weise das, was nach seiner Auffassung zum Wesen der Literatur gehört: die Verwandtschaft, die als zeitgenössisch empfundene Identität von Kunst und Kritik, die sich im Zusammenfließen der ‘synthetisch-plastischen und analytisch-kritischen Eigenschaften’ eines literarischen Kunstwerks ausdrückt und die ihn darum auch nicht an die Antithese von Dichter- und Schriftstellertum glauben ließ. Die Symbolfigur ist aber auch noch in einem weiteren Sinne deutbar: als Sinnbild für die innere Zusammengehörigkeit von Dichtung und Musik”. *Op. cit.*, 5.

<sup>825</sup> Mann, Thomas: *Joseph der Ernährer*. Estocolmo, Bermann-Fischer 1943, p. 180.

<sup>826</sup> Para otros autores, sin embargo, la lira podría tener un significado simbólico más profundo: “Es ist durchaus symbolisch, wenn der junge Pharao dem traumdeutenden Joseph als rechtes Zeichen seiner Huld ein hermetisches Symbol, die Leier, überreicht”. Citado según Plöger, Jürgen: *Das Hermesmotiv in der Dichtung Thomas Manns. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät Kiel zur Erlangung der Doktorwürde*. Kiel, 1961, p. 24. Este autor señala además una serie de paralelismos entre Hermes y Joseph en la obra citada, con lo que la lira en *Joseph und seine Brüder* no sería solamente un instrumento musical con rasgos arcaizantes o un símbolo hermético, sino funcionaría también como un atributo del dios Hermes, inventor mítico de este cordófono, y también de Joseph, quien lo recibe de manos del faraón.

Pharao kann dich nicht gehen lassen unbelohnt, du denkst wohl das nicht. Es fragt sich nur, wie er dir lohnen soll, - darüber ist meine Majestät nicht im Reinen; denn daß ich dir zum Beispiel nur diese Schildkröten-Leier schenkte, die Erfindung des Herrn der Stückchen, das ware zu wenig meiner Meinung nach und gewiß auch nach deiner.<sup>827</sup>

La lira aparece ocasionalmente en la lírica en lengua alemana posterior a la Segunda Guerra Mundial, con lo que se puede afirmar que este motivo literario seguía siendo productivo hace unas décadas. Sirva como ejemplo su presencia en títulos de antologías poéticas como *Mikroskop und Leier* (1964), de Heinz Kahlau<sup>828</sup> o *Die goldene Leier* (1965), de Jakob Baxa<sup>829</sup>.

---

<sup>827</sup> *Op. cit.*, 203.

<sup>828</sup> Kahlau, Heinz: *Mikroskop und Leier*. Múnich, Bechtle 1964. El autor residía en la República Democrática Alemana cuando se publicó esta obra. La lira aparece solamente en el título de esta colección de poemas y hace referencia a la poesía por sinécdoque o metonimia “la parte por el todo”, mientras que el microscopio es una alusión a la tecnología.

<sup>829</sup> Baxa, Jakob: *Die goldene Leier*. Viena 1965. Se trata de una colección de poemas escritos entre 1909 y 1962. Al igual que en el caso anterior, la lira aparece sólo en el título de la obra, y haría referencia al contenido poético de la misma como sinécdoque o metonimia del tipo “*pars pro toto*”.

### **3.3.3. LA LIRA EN LA OBRA NO LITERARIA DE GOETHE**

La casa de los padres de Goethe se encuentra en Frankfurt am Main, en la calle Am Großen Hirschgraben 23. Este edificio pertenecía a los abuelos del escritor. En un principio constaba de dos casas góticas, pero en 1755 Johann Kaspar Goethe, decidió hacer reformas para obtener el resultado actual, de tres plantas y en estilo Rococó burgués. Con estas obras se consiguió una casa más cómoda y luminosa. Johann Kaspar Goethe decidió colocar encima de la puerta principal un escudo que tenía tres liras, de tal manera que la casa comenzó a conocerse como *Haus zu den drei Leiern* (“La casa de las tres liras”). Por tanto, es obvio que Goethe conocía perfectamente la lira como cordófono en las artes decorativas desde su infancia. Su padre tenía una educación muy amplia y admiraba Italia y de las Bellas Artes, así que el adorno del escudo no es casual: la lira, como reminiscencia de la antigüedad grecolatina, tiene un sentido muy claro en este escudo como símbolo de la cultura y el arte.

Goethe pasó su infancia y largas temporadas de su juventud en la casa paterna. Con veintiséis años fue llamado por el duque Carl August a Weimar. Tras algunos avatares, el edificio pasó a depender del Freies Deutsches Hochstift en 1863 y quedó transformada en una casa-museo. El 22 de abril de 1944 fue destruido, aunque se reconstruyó en 1951 y en 1954 recuperó su función de museo hasta hoy en día (*Goethe-Haus y Goethe-Museum*). El escudo de las tres liras se puede apreciar actualmente encima de la puerta principal. Destacan las tres liras y el reborde del escudo en color dorado sobre un fondo rojizo.

Los términos *Leier* y *Lyra* aparecen con cierta frecuencia en la obra no literaria de Goethe. Ya se ha mencionado que *Leier* muestra distintos significados en alemán, pues puede referirse a distintos objetos e instrumentos musicales. Este subapartado incluye aquellas cartas, conversaciones y diarios del autor en los que está presente este término. Se ha optado por presentarlos de manera cronológica, en vez de separarlos por subgéneros, para comprobar si existe una evolución en el uso de los términos *Leier / Leyer* y *Lyra* en la obra no literaria del autor. De darse tal evolución, sería interesante analizar hasta qué punto se refleja en la literatura de Goethe. Por estos motivos, antes de proceder al mismo análisis en su obra literaria, se analizará la presencia y significado

de *Leier* y *Lyra* en las cartas, conversaciones y diarios del autor con el fin de obtener una idea clara del uso que hacía de estas dos palabras en su vida “cotidiana”.

La carta FA 28/13 está fechada el 28 de abril de 1766 y dirigida al jurista Johann Jakob Riese (1746-1827). En este texto, *Leyer* (la grafía que aparece en la FA reza incluso *Lejer*) se refiere al instrumento musical que está directamente asociado con Apolo y las musas. La lira, por tanto, no actúa solamente como un atributo del dios, sino también como una metonimia de la actividad literaria:

Ach du weißt mein Freund,  
Wie sehr ich (:und gewiß mit Unrecht,:) glaubte,  
Die Muße liebte mich, und gäb mir oft,  
Ein Lied. Es klang von meiner Lejer zwar  
Manch stolzes Lied, das aber nicht die Musen,  
Und nicht Apollo reihten. Zwar mein Stolz  
Der glaubt es, daß so tief zu mir herab  
Sich Götter niederließen, glaubte, daß  
Aus Meisterhänden nichts Vollkommners käme,  
Als es aus meiner Hand gekommen war.<sup>830</sup>

*Leyer* aparece también en la carta FA 3/265, fechada en Weimar el 21 de agosto de 1789 y dirigida al pintor y escritor Johann Heinrich Meyer (1759-1832). Goethe alaba el trabajo literario de su amigo, quien utiliza el motivo del poeta que sacrifica su lira en una obra suya. Este instrumento actúa como metonimia de la actividad poética:

Der Dichter der seine Leyer opfert, in Hetrurischer Vorstellungsart ist  
sehr schön gedacht. Von Ihren Arbeiten wie sie vorwärts gehn,  
schreiben Sie mir ja und von allem was Sie glauben was uns  
gegenwärtig und künftig erfreulich seyn kann. Da wir nun  
zusammengehören, so müssen wir auch unsren Lebensgang  
zusammen leiten, auf jede Weise.<sup>831</sup>

La carta FA 3/49, fechada en Roma el 4 de enero de 1787, se dirige al joven Friedrich (“Fritz”) Constantin von Stein (1772-1844), hijo de Charlotte von Stein. En ella Goethe relata diversos acontecimientos que vivió en esa ciudad, entre ellos una matanza de cerdos. En su cruda descripción utiliza el adverbio de tipo Partizip I *leyernd*, que sólo puede ser interpretado de manera figurada. En este contexto no se referiría al

---

<sup>830</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 28, p. 42. Según la edición de Weimar: WA 1/12. Dicha edición utiliza la grafía *Leyer*.

<sup>831</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 3, p. 500. Según la edición de Weimar: WA 9/2777.

tañido de la lira o a tocar la zanfónia, sino a una acción repetitiva. Podría considerarse por tanto que este Partizip I sería equivalente en cuanto a significado al adjetivo alemán *wiederholend*. El *Goethe-Wörterbuch* (1978ss.) considera que se refiere a una acción circular: “Dreh-, Kreisbewegungen vollführen”<sup>832</sup>. En este trabajo se defiende la validez de ambas interpretaciones; por tanto, la primera no excluye a la segunda:

Die Schweine werden zu Hunderten zwischen Stangen eingesperrt; auf ein gegebenes Zeichen springen Kerls hinein zu den Thieren, ergreifen sie, rammeln sich mit ihnen herum und stoßen ihnen unter der einen Vorderpfote ein rundes Eisen in den Leib, das sie, weil es oben eine Art Hacken hat, mit der flachen Hand in der Wunde leyernd herumdrehen bis das Thier todt ist.<sup>833</sup>

La siguiente referencia a la lira en la obra no literaria de Goethe está en sus diarios. Sitúa la entrada correspondiente al 25-28 de marzo de 1790 en Verona y anota un detalle que decora el llamador de una puerta: Éros tañendo la lira entre dos delfines. La lira es aquí un motivo decorativo asociado a Éros; en las artes plásticas se suele representar este instrumento en brazos de Apolo, de Orfeo o de las musas, pero ello no implica que sea un atributo exclusivo de ellos. Dicho cordófono está estrechamente asociado aquí a la Antigüedad grecolatina:

Amor der auf der Leyer spielt zwischen zwey Delphinen. Waren in Bronz am Klopfer.  
Alte Nachahmung der Rustica  
Amor auf der Leyer spielend zwischen zwey Delphinen ein Bronceklopfer an einem Thor auf der Insul in Verona.<sup>834</sup>

*Leier* se encuentra, una vez más, en la carta FA 31/406, fechada en Weimar el 20 de julio de 1797 y dirigida al jurista Christian Gottfried Körner (1756-1831), quien también era amigo de Schiller. El vocablo hace referencia al cordófono de la antigüedad grecolatina y está claramente asociado a Orfeo. El *Goethe-Wörterbuch* (1978ss.) va más allá y considera aquí la lira “in Vergl u Metonymie (nach Hafis) für den Dichter selbst”<sup>835</sup>:

Leider ist auch dieses wie die meisten meiner Sachen beinah' nur aus dem Stegreife; meine Tage rollen sich gar zu geschwinde auf, und ich

---

<sup>832</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *et al.* (1978ss.), vol. 5, p. 1110.

<sup>833</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 3, p. 208. Según la edición de Weimar: WA 8/2546

<sup>834</sup> WA, sección III, vol. 2, p. 6.

<sup>835</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *et al.* (1978ss.), vol. 5, p. 1110.



möchte mir die Ehre antun, mich mit der Leier des Orpheus zu vergleichen, die nur noch zufällige Töne von sich gibt, indem sie von den Wellen eilig dem großen Meere zugeschaukelt wird.<sup>836</sup>

En la carta FA 31/580, dirigida a Schiller y fechada en Weimar el 25 de julio de 1798, Goethe describe el motivo decorativo que adornaría el dorso del próximo *Almanach*. Éste consistía en una lechuza sobre una lira y, según los planes de Goethe, el diseñador sería su amigo Johann Heinrich Meyer. Es éste un motivo decorativo procedente de la mitología griega: la lechuza era el animal consagrado a Atenea, diosa de la sabiduría, mientras que la lira funciona aquí como atributo de Apolo, dios de la música y del vaticinio. No ha sido posible averiguar en este trabajo, sin embargo, si este motivo decorativo se llevó finalmente a la imprenta:

Die anaglyphischen Versuche rücken recht schön zu. Ein Kautz auf einer Leyer, der die Rückseite des Almanachs zieren soll, wird von Freund Meyer nach der Natur gezeichnet und sorgfältig nachgebildet werden um zu zeigen was man auch in diesem Fache sich von der neuen Manier versprechen könne.<sup>837</sup>

En la entrada de su diario correspondiente al 9 de mayo de 1800, Goethe describe un dibujo del pintor Asmus Jakob Carstens (1754-1798). La lira se encuentra en brazos de Apolo, quien está rodeado por las Musas y las Gracias:

Eine bunte Zeichnung von Carstens: Apollo spielt auf der Leyer, die Musen tanzen um die Grazien, ein merkwürdiges Blatt, woraus man die Art und Weise seines Denkens und Arbeitens erkennen kann.<sup>838</sup>

Se puede apreciar la frecuencia con la que aparece la lira en las artes plásticas durante la época de Goethe, casi siempre dentro de escenas mitológicas. Ello se debe a la admiración de la época por la antigüedad grecolatina. Incluso Goethe era aficionado a este tipo de escenas, siempre que mostraran la calidad que él deseaba. Sirva como ejemplo la carta FA 32/866, fechada en Weimar el 30 de mayo de 1800 y dirigida al pintor especializado en paisajes Carl Ludwig Kaaz (1776-1810). Goethe era un pintor diestro y se permitió sugerir algunas ideas a Kaaz para una escena mitológica que aparecería en una exposición de pintura en Weimar. Goethe sugiere incluir a Orfeo con su lira al lado del dios Pan, que tocaría su flauta. Ambos instrumentos son los atributos más

---

<sup>836</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 31, p. 370. Según la edición de Weimar: WA 12/3609.

<sup>837</sup> *Op. cit.*, vol. 31, p. 582. Según la edición de Weimar: WA 13/3849.

<sup>838</sup> WA, sección III, vol. 2, p. 294.

conocidos de ambas figuras, y el contraste no puede pasar desapercibido: en la antigua Grecia, la lira estaba asociada al equilibrio y a la serenidad del alma, mientras que los instrumentos de viento se relacionaban con el dios Baco junto a todas las connotaciones que ello tenía. Tal vez Goethe pensara aquí en Orfeo como un contrapeso a la figura del dios Pan. Según el autor, la escena debía transmitir serenidad y armonía. El *Goethe-Wörterbuch* sitúa este texto dentro de la acepción “[...] Symbol für Musik und Poesie; auch mBez od in Anspielung auf den Orpheus-Mythos auf Pindars ’goldene L.“<sup>839</sup>. Añade además, y este hecho se confirmará a medida que avanza esta sección, que es en este sentido figurado en el que hay que entender las propuestas iconográficas y arquitectónicas de Goethe: “vielfach in allegor/emblemat Kontext, bes auch mBez auf (Entwürfe für) bildl Darstellungen, architekton Zierrat uä“<sup>840</sup>.

*Pan* würde unter einer ihm geweihten Eiche, welche sich theils durch ihr Alter, theils durch schickliche, ihm gewidmete Gelübde auszeichnen müßte, sitzen und sein Lied blasen. An der einen Seite zöge sich die Szene in eine angenehme Waldgegend zusammen. Ein *Dichter*, den Lorbeer und Leyer bezeichnen könnten (allenfalls Orpheus selbst), an der Seite seiner *Gattin* im Gebüsch versteckt, belauschte den Gott. Die andere Seite des Bildes würde sich, durch Mittelgründe, in eine weite Ferne verlieren, da denn die Komposition selbst sowohl als die Staffage auf Hitze und Ruhe, auf Stille und Harmonie deuten müßte. [...]  
Käme die Zeichnung noch vor Ende Augusts an, so würde sie sich bey unserer kleinen Ausstellung gewiß sehr vortheilhaft auszeichnen.<sup>841</sup>

La lengua alemana es muy flexible para la construcción de términos compuestos: en la carta WA 19/5396, que Goethe envió a su esposa Christiane (1765-1816) el 16 de julio de 1807, se observa la palabra *Leyermädchen*. El escritor menciona la representación de la obra *Fanchon oder das Leyermädchen*, que estaba prevista para ese mismo día. Este *Singspiel*<sup>842</sup> fue compuesto en 1804 por Friedrich Heinrich Himmel (1765-1814) basándose en la comedia francesa *Fanchon la vielleuse* (1803), cuyo libreto fue escrito por el dramaturgo Jean-Nicolas

---

<sup>839</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *et al.* (1978ss.), vol. 5, p. 1110.

<sup>840</sup> *Ibid.*

<sup>841</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 32, p. 48. Según la edición de Weimar: WA 15/4250.

<sup>842</sup> Un *Singspiel*, término para el que no existe traducción en español, es un tipo de ópera en lengua alemana que surgió en el siglo XVIII gracias al compositor J. A. Hiller. Está muy influenciado por la *opera buffa* italiana y los dramas sentimentales; cuenta además con elementos cómicos. En este subgénero, los diálogos hablados entre los personajes se interrumpen con números musicales. Para más información consúltase el Anexo II de este trabajo.

Bouilly (1763-1842)<sup>843</sup>. La protagonista de ambas obras es la joven Fanchon, que toca la zanfónia. En este caso, *Leyermädchen* no se refiere a una tañedora de lira, sino a una muchacha que toca el citado instrumento popular:

Unter die Menschen komme ich wenig; nur in sofern ich bey dem Herzog speise und von ihm in die Welt gezogen werde, sehe ich manchmal verschiedene Personen. In die Comödie komme ich auch nicht mehr. Nur die Wiener Stücke sind höchstens auszuhalten. Heute wird Fanchon gegeben; Madame Weyrauch macht das Leyermädchen und Spitzeder den Abbé.<sup>844</sup>

El *Goethe-Wörterbuch* incluye además una pequeña explicación histórica:

Straßen- und Wirtshausschmückerin, die zur Drehleier (anzügliche) Chansons u Couplets vorträgt; für das Paris der Zeit typische Erscheinung, meist aber aus ärmeren Provinzregionen Frankreichs od Deutschlands (bes Hessen) stammend; auch als Titelfigur von FHHimmels Erfolgsoper 'Fanchon, das L.' (1804).<sup>845</sup>

*Leyer* aparece una vez más en la carta FA 34/946, dirigida a C. F. Zelter y fechada en Weimar el 26 de marzo de 1816. Aquí forma parte de una expresión fija que hace referencia a una acción repetitiva y monótona. En este caso Goethe menciona el hecho de que vivir largo tiempo es sobrevivir a los que se quedan en el camino, y aplica esta máxima a los cuarenta años que le separan de la primera edición de *Die Leiden des jungen Werther*. El autor se pregunta en la carta cómo llegó a vivir cuarenta años más, ya que en su juventud la vida le parecía absurda. El *Goethe-Wörterbuch* recoge esta acepción, interpretándola como una metonimia: "metonym für das mit der Drehleier vorgetragene Lied, als Inbegriff der Eintönigkeit (auch: Unabänderlichkeit) in den Vbdgn 'alte / abgedroschne L."<sup>846</sup>. Se podría interpretar aquí la función de la lira como una metonimia del tipo "el instrumento por la actividad", o simplemente considerar esta expresión como una unidad fraseológica habitual en el siglo XVIII:

---

<sup>843</sup> *Fanchon oder das Leyermädchen* (1804) debió de ser muy popular en el ámbito de expresión en lengua alemana, ya que en la entrada de sus diarios correspondiente al 27 de marzo de 1811, Goethe menciona su asistencia a otra representación en Weimar. El papel de Fanchon estaba interpretado esta vez por Luise Frank, una cantante de ópera procedente de Mannheim: "27. [...] Abends Fanchon. Dem. Frank aus Mannheim spielte das Leyermädchen". WA, sección III, vol. 4, p. 194.

<sup>844</sup> WA, sección IV, vol. 19, p. 371.

<sup>845</sup> Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften *et al.* (1978ss.), vol. 5, p. 1110.

<sup>846</sup> *Ibid.*

Dir war freilich abermals eine harte Aufgabe zugebracht; leider bleibt das immer die alte Leier, daß lange leben soviel heißt als viele überleben, und zuletzt weiß man denn doch nicht was es hat heißen sollen. Vor einigen Tagen kam mir zufälliger Weise die erste Ausgabe meines Werthers in die Hände und dieses bey mir längst verschollene Lied fing wieder an zu klingen. Da begreift man denn nun nicht, wie es ein Mensch noch vierzig Jahre in einer Welt hat aushalten können, die ihm in früher Jugend schon so absurd vorkam.<sup>847</sup>

“Timotheus a Lyra” era el pseudónimo del escritor Friedrich Weppen (1791-¿?). Hizo llegar a Goethe algunos poemas, hecho que éste anota en la entrada de su diario correspondiente al 1 de julio de 1819. No queda claro si los textos llegaron ese día, o si fue entonces cuando el escritor encontró tiempo para leerlos: “Die gestern angekommenen Briefe nochmalen durchgesehen. Gedichte von Timotheus a Lyra. Seidlerischer Blumenstrauß unter Rahmen”<sup>848</sup>. Tres días más tarde, Goethe envió una carta a Georgine Weppen, esposa de Timotheus a Lyra. Probablemente se dirigió a ella por haber sido la remitente de los poemas. En la carta WA 31/206, fechada a Weimar el 4 de julio de 1819, Goethe incluyó una serie de sugerencias para la obra de Friedrich Weppen. Añade también opiniones personales sobre los poemas:

Die Gedichte des Timotheus a Lyra haben etwas Anziehendes; man gewahrt sogleich die Gegenwart eines reinen, anspruchslosen, frei umherschauenden, sich seiner Vergangenheit ruhig erinnernden jungen Mannes. Man vernimmt gern, wie er seine innern Zustände, sie mögen gegenwärtig oder vorüber seyn, mild und sinnig ausspricht; selbst sein Streben nach dem Unerreichbaren ist mäßig, so drückt sich auch sein Widerwille ohne Härte und Heftigkeit aus.<sup>849</sup>

Goethe menciona de manera lacónica esta carta en la entrada de su diario correspondiente al 4 de julio de 1819: “4. Früh nach Weimar gefahren [...] An Madame Weppen, Wickershausen bey Northeim [...]”<sup>850</sup>. Durante la elaboración de este trabajo no se encontró más correspondencia entre Timotheus a Lyra y Goethe, ni se pudo averiguar la reacción del primero ante los consejos del segundo.

En la entrada del diario de Goethe correspondiente al 25 de noviembre de 1821, éste menciona la entrega de una lira dorada de

---

<sup>847</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 34, p. 580. Según la edición de Weimar: WA 26/7351.

<sup>848</sup> WA, sección III, vol. 7, p. 64.

<sup>849</sup> WA, sección IV, vol. 31, pp. 207-208.

<sup>850</sup> WA, sección III, vol. 7, pp. 65-66.

decoración que al parecer se había encargado para la universidad de Jena: "25. [...] Nach Tische Kupfer, besonders die Berliner Zierrathen. Kam die verguldete Leyer für Jena"<sup>851</sup>. Goethe deja constancia una vez más de esta lira decorativa en la entrada de su diario correspondiente al 1 de diciembre de 1821. Una vez recibido el pago de la universidad, Goethe lo hizo llegar por medio de su secretario a Clemens Wenzeslaus Coudray (1775-1845), jefe de obras en Weimar: "1. [...] Das Geld, 24 Thlr. 12 Gr., für die Lyra erhalten von Jena; Herrn Oberbaudirector Coudray durch John abgegeben"<sup>852</sup>.

La carta WA 35/153, fechada ese mismo día y dirigida a Christian Ernst Friedrich Weller (1790-1854), bibliotecario de la universidad de Jena, confirma la recepción del encargo: "Die Lyra ist fertig und herrlich gerathen; sie soll nächstens anlangen. Das schönste Lebewohl. Weimar den 1. December 1821"<sup>853</sup>. Conviene tener en cuenta dos aspectos en relación con este punto: en primer lugar, Goethe utiliza dos términos distintos, *Leyer* y *Lyra*, para el mismo objeto decorativo que representa el cordófono de la antigüedad grecolatina. Aquí se puede observar por tanto que usa indistintamente la variante culta y la germanizante para referirse al instrumento musical. Por otro lado, no puede ser casual el encargo de una lira como decoración por parte de una universidad. Es evidente que la lira como motivo, ya fuera literario u ornamental, tenía una carga semántica muy concreta en la época de Goethe. Aunque el cordófono había desaparecido hacía siglos, seguía evocando en las personas con educación humanística reminiscencias de la antigüedad greco-latina, del ideal apolíneo y de la música y literatura como elementos indispensables para una formación completa de la mente y el alma.

Eggers (1889) menciona una conversación de Goethe con Johann Heinrich Meyer que habría tenido lugar a finales de febrero o a comienzos de marzo de 1824. En ella se habló sobre la idea de dedicarle una estatua a Goethe representando al escritor solo o sentado junto a Psique, figura mitológica que tañería una lira. Al parecer esta última propuesta no convenció a Goethe, y así se lo hizo saber Meyer al escultor neoclásico Christian Daniel Rauch (1777-1853) en una carta fechada en Weimar el 8 de marzo de 1824:

In Beziehung auf den Vorschlag von einer Statue oder vielmehr Gruppe, wo der Dichter auf reichem Throne sitzt, neben ihm eine in den Saiten seiner Leyer spielende Psyche, will ich mich abermahls

<sup>851</sup> WA, sección III, vol. 8, pp. 139-140.

<sup>852</sup> *Op. cit.*, 141-142.

<sup>853</sup> WA, sección IV, vol. 35, p. 196.

mit Herrn von Goethes eigenen Worten erklären, indem dieselben auch meine Ansicht, und, wie ich aus ihrem Briefe entnehme, die ihrige ebenfalls ausdrücken. Er sagte nehmlich: "Der Vorschlag mit der Psyche scheint zu dem Runden keineswegs geeignet. In einem kleinen Relief würde es als artiger Gedanke erheitern."<sup>854</sup>

Grüner (1853) menciona un paseo en carruaje con Goethe el 2 de septiembre de 1825. A Grüner le llamó la atención el adorno con forma de una lira que decoraba el exterior de la casa de Schiller. Este adorno tampoco puede ser casual, teniendo en cuenta el significado del cordófono como símbolo de la poesía y de la actividad literaria en general:

Nach Tisch fuhr Goethe mit Hofrath Meyer und mir durch alle Straßen der niedlichen, reinlichen, mit Blumengewinden, Fahnen und Inschriften geschmückten Stadt, und machte mich auf die Wohnungen Schillers, Herders und auf andere merkwürdige Gegenstände aufmerksam. Schillers Haus war mit einer Lyra geziert.<sup>855</sup>

La carta WA 40/169 tiene como fecha el 24 de diciembre de 1825 y el autor la dirigió al comerciante y escritor de Leipzig Wilhelm Christoph Leonard Gerhard (1780-1858). Era éste además un amante del arte y había fundado una sociedad artística que organizaba veladas dedicadas a las artes y a la conversación. Goethe alaba en la carta dicha iniciativa:

Die schätzenswerthe Gesellschaft, die sich um das Zeichen der Lyra versammelt, erzeugte mir bald nach ihrer Stiftung die Ehre, mich unter die Ihrigen zu rechnen. Ihre anmuthigen Unterhaltungen, womit sie manchen Abend geist= und geschmackvoll zubringt, konnten mir nicht unbekannt bleiben und sind mir mehrmals von Theilnehmenden gerühmt worden.<sup>856</sup>

En *Gespräche mit Goethe*, Eckermann relata un episodio que sitúa el 6 de abril de 1829. Ese día Goethe y él hablaron sobre una medalla con la que se condecoraría a Zelter:

"Sie wissen, sagte Goethe, daß Zelter den preußischen Orden bekommen. Nun hatte er aber noch kein Wappen; aber eine große Nachkommenschaft ist da, und somit die Hoffnung auf eine weit hinaus dauernde Familie. Er mußte also ein Wappen haben, damit

---

<sup>854</sup> Eggers, Karl: *Rauch und Goethe. Urkundliche Mittheilungen*. Berlín, Fontane 1889, p. 61.

<sup>855</sup> Grüner, Joseph Sebastian: *Briefwechsel und mündlicher Verkehr zwischen Goethe und dem Rathe Grüner*. Leipzig, Mayer 1853, p. 206.

<sup>856</sup> WA, sección IV, vol. 40, p. 190.

eine ehrenvolle Grundlage sei, und ich habe den lustigen Einfall gehabt, ihm eins zu machen. Ich schrieb an ihn und er war es zufrieden, aber ein Pferd wollte er haben; Gut! sagte ich, ein Pferd sollst du haben, aber eins mit Flügeln. Sehen Sie sich einmal um, hinter Ihnen liegt ein Papier, ich habe darauf mit einer Bleifeder den Entwurf gemacht.<sup>857</sup>

El anverso de la medalla, conservada hasta hoy, muestra el perfil del músico y la siguiente leyenda: “Carl Friedrich Zelter königlich preußischer Professor der Tonkunst Deutscher Ritter von seinen Verehrern am 11. Dezember 1831”. Michel (1998) recoge una fotografía en blanco y negro<sup>858</sup>. Goethe concibió un diseño original para el reverso de esta medalla en tinta y lápiz que dibujó en 1829 por expreso deseo de Zelter, y que en principio estaba destinado a un sello. Tras algunas modificaciones, el diseño pudo incorporarse a la medalla conmemorativa. Se inspira en la Edad Media y muestra elementos con significado simbólico que ilustrarían la vida y personalidad del músico. El lema en la parte inferior reza “Der Natur und Kunst getreu”. Sobre él podemos ver un escudo con una torre en su mitad inferior y un caballo alado en la superior. La torre haría referencia a la anterior labor de Zelter como maestro albañil. Un caballo alado simbolizaría la altura de su calidad como músico. No se puede ignorar aquí la simbología del caballo alado Pegaso, que tal vez Goethe hubiese tenido en cuenta al proponer este diseño<sup>859</sup>. El escudo está coronado con un yelmo medieval, encima de él se encuentra una lira (*Lyra*) iluminada por una estrella. Eckermann describe el escudo de la siguiente manera:

Ich nahm das Blatt und betrachtete die Zeichnung. Das Wappen sah sehr stattlich aus und die Erfindung mußte ich loben. Das untere Feld zeigte die Turmzinne einer Stadtmauer, um anzudeuten, daß Zelter in früherer Zeit ein tüchtiger Maurer gewesen. Ein geflügeltes Pferd hebt sich dahinter hervor, nach höhern Regionen strebend, wodurch sein Genius und Aufschwung zum Höhern ausgesprochen war. Dem Wappenschilde oben fügte sich eine Lyra auf, über welcher ein Stern leuchtete, als ein Symbol der Kunst, wodurch der treffliche Freund, unter dem Einfluß und Schutz günstiger Gestirne, sich Ruhm erworben. Unten, dem Wappen an, hing der Orden, womit sein König

<sup>857</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 39, p. 333.

<sup>858</sup> Michel, Christoph (ed.): *Goethe. Sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt am Main y Leipzig, Insel 1998, p. 369.

<sup>859</sup> “Fulgencio (*Mythologicon*, I, 26): ‘De la sangre de Medusa nació, al parecer, Pegaso, figura de la fama. El valor que acaba con el terror engendra la gloria. De esta manera, Pegaso (nacido de la valentía de Perseo) viene a ser un caballo volador, porque la fama tiene alas’. Sería más exacto decir que Pegaso, habiendo sido concebido con alas, se convirtió en el símbolo de la fama”. De Tervarent (2002), 96.

ihn beglückt und geehrt, als Zeichen gerechter Anerkennung großer Verdienste.<sup>860</sup>

En la carta WA 46/24, fechada en Weimar el 23 de julio de 1829 y dirigida a su amigo Johann Heinrich Meyer, Goethe menciona la llegada de una publicación arqueológica procedente de Roma. Destaca unas reproducciones de pinturas que le llamaron la atención por su belleza. En una de ellas, un joven ataca con su espada a un poeta, que intenta defenderse usando su lira (*Leyer*) como escudo:

Angekommen ist auch ein Heft von Rom: Bullettino degli annali dell' instituto di Corrispondenza archeologica von mannigfaltigem Interesse: Etrurische und campanische Grabmäler, das Neueste von Pompeji, Reinigung des Forum Romanum und Forum Trajani pp. Unter den Kupfern sechs dankenswerthe Vasengemälde, darunter eine so schöne als unerwartete Gruppe, vorstellend einen Jüngling der mit gezücktem Schwert auf einen Dichter losgeht, welcher, gebogen zurückweichend, sich mit aufgehobener Leyer zu vertheidigen sucht.<sup>861</sup>

El escudo se menciona una vez más en la carta WA 48/76, fechada el 12 de enero de 1831 en Weimar. Está dirigida al propio Zelter y en ella el autor expresa su idea de modificar algunos símbolos para el mencionado escudo, que se grabaría en el reverso de una medalla. Entre ellos estaría la lira (*Lyra*):

Wegen der Medaille hat man bey mir nicht angefragt; aber dir, mein Theurer, will ich gleich erwidern, daß ich den Gedanken, das Wappen auf die Rückseite zu setzen, höchlich billige, wie du allenfalls in meinem Namen erklären kannst.  
Zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts setzten Fürsten, Ritter, Staatsmänner, Gelehrte ihre Wappen auf die Rückseite.  
Ein Hauptpunct aber ist: daß der Helmschmuck, Flügel, Lyra und Stern größer und in bessere Evidenz gesetzt würden.  
Doch dieß ist alles zu frühzeitig; es kommt darauf an, ob man dort dazu geneigt ist. Man versetzt sich oft höchst unschicklich in's Mittelalter zurück, hier aber kann man eine recht löbliche Gewohnheit wieder mit Verstand und Geschmack erneuern.<sup>862</sup>

Algunos días más tarde, el 4 de febrero de 1831, Goethe escribió a Zelter la carta WA 48/101, en la que incluyó un bosquejo del escudo que

---

<sup>860</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 39, p. 333.

<sup>861</sup> WA, sección IV, vol. 46, p. 22.

<sup>862</sup> WA, sección IV, vol. 48, pp. 82-83.



se le iba a dedicar al músico. Sugirió a Zelter sustituir el diseño por otro en el que los símbolos del escudo estuvieran colocados de tal forma que llamaran más la atención del espectador. Aquí utiliza el vocablo culto *Lyra*, y no *Leyer*:

Hier kommt die Zeichnung des Wappens, welches freylich von einem geistreichen, in dieser Art geübten Künstler ausgeführt werden müßte. Wenn du die Zeichnung deinem Petschaft gegenüber hältst, so wirst du den Unterschied bemerken, und ein Lüftchen des 16. Jahrhunderts sollte dich anwehen. Die Hauptsache ist, daß die strenge Symmetrie ersetzt werde. Und durch ein geistreiches Gleichgewicht ersetzt werde. Man sieht zarte Linien durch den Mittelpunkt gezogen und sich im rechten Winkel kreuzend. Nun bemerke: Helm, Lyra, Stern, alles ist gegen die rechte Seite gerückt, die Helmdecke, nach echter alter Art angebracht, zieht das Auge durch eine stärkere Masse gegen die linke; der eigentliche Mittelpunkt ist ganz leer, wodurch das Auge von einer strengen Vergleichung der beiden Seiten entbunden ist.<sup>863</sup>

Más adelante, en esta misma carta, continúa con algunas ideas para el diseño. Respecto a la lira (*Leyer*), opina que podría ser más estilizada y tener una forma más bella. Al parecer, indicó al artista que pintara sólo tres cuerdas. Haciendo caso omiso a Goethe, éste añadió alguna más:

Die Flügel konnten etwas mehr zusammengerückt werden, die Leyer schmärer seyn und eine bessere Form haben, auch begnügte man sich, dünkte ich, mit drey Saiten, mit denen mein Zeichner zu freygebig war. Das Motto nach Belieben. Seh ich die Zeichnung recht scharf mit plastischer Intention an und lasse die Linien biegsam und lebendig seyn, so seh ich wohl, wie mit wenigem Rücken und Biegen das Ganze seine wahre Stimmung erhalten könnte; aber weder ich, noch mein Zeichner haben Zeit, es nochmals durchzuarbeiten, und am Ende kommt doch darauf alles an, inwiefern der dortige Künstler in den Gedanken eingeht; denn er ist es doch zuletzt, von dem die gefällige Harmonie der Composition abhängt.<sup>864</sup>

Goethe se sirve nuevamente en esta carta de dos términos diferentes, *Lyra* y *Leyer*, para referirse al cordófono. En cambio utiliza sólo el vocablo *Leyer* para mencionar la zanfonía. Menciona de nuevo el escudo dedicado a Zelter en la carta WA 48/208, dirigida al músico y fechada el 10 de junio de 1831. Con ella le envía un nuevo diseño, esta vez realizado por una mujer. La lira (*Lyra*) sigue estando presente en el mismo:

<sup>863</sup> WA, sección IV, vol. 48, pp. 112-113.

<sup>864</sup> *Op. cit.*, pp. 113-114.

Um nunmehr mit dem unternommenen Wappen abzuschließen, sende das Modell unsrer guten Künstlerin zurück und lege noch ein anderes bey, welches auch die Sache noch nicht ganz entscheidet. Nun wünsche ich, daß unsre liebe Künstlerin sich besonders an den Helm halte, wie er im weimarischen Modell gestaltet ist; die Helmdecke liegt drüber her, dabey bleibt's; auf derselben aber findet sich ein Wulst, von welchem die Flügel ausgehen und worauf der Knopf der Lyra eigentlich ruht. Flügel und Lyra sind einigermaßen in Perspectiv gesetzt, um die schiefe Stellung des Helms einigermaßen zu accompagniren.<sup>865</sup>

Carl Gustav Carus concibió un cuadro protagonizado por una lira como homenaje póstumo al escritor. Se trata de un óleo de 40cm x 56cm titulado *Allegorie auf Goethes Tod* (aprox. 1832), en el que se aprecia una lira flotando en el mar, rodeada de dos cisnes, y cuyo yugo está adornado con una corona de laurel. Está expuesto en el *Goethe-Museum* de Frankfurt am Main desde 1930 y, aunque es considerado como una obra menor del artista, es muy evidente el carácter alegórico de la obra. En este trabajo defendemos la función de la lira como símbolo de la poesía, mientras que el laurel lo es del triunfo. Los dos cisnes que rematan el conjunto son un símbolo inequívoco del dios Apolo, y por tanto del arte que, a juicio de Carus, impregnaba la obra de Goethe. Preside todo ello un cielo nublado que se abre sólo para iluminar la lira. De Chapeaurouge (1998) propone otra interpretación de este óleo: considera a la lira como una *kithára* de la antigua Grecia. Los dos cisnes que la rodean, Goethe y Shakespeare, luchan entre sí por ella. William Shakespeare, a quien el poeta Ben Jonson (1572-1637) llamó "the sweet swan of Avon" y Goethe, el nuevo cisne de Weimar, pelean por ocupar la más alta cumbre de la literatura: "Denn Ben Jonson nannte Shakespeare schon 'sweet swan of Avon', und der neue 'Schwan von Weimar' machte nun nach seinem Tod dem Konkurrenten seine Spitzenstellung streitig"<sup>866</sup>.

---

<sup>865</sup> *Op. cit.*, p. 226.

<sup>866</sup> de Chapeaurouge (1998), 117.

### 3.3.4. PRESENCIA DE LA LIRA EN LA OBRA LITERARIA DE GOETHE:

#### 3.3.4.1. DRAMA

Goethe escribió la primera versión del *Lustspiel* titulado *Die Mitschuldigen* en versos alejandrinos entre noviembre de 1768 y febrero de 1769. La segunda versión, más ampliada y dividida en tres actos, fue redactada entre junio y septiembre de 1769. Se estrenó en Weimar el 9 de enero de 1777 con Goethe en el papel de Alcest. Posteriormente decidió retocar la obra, cuya tercera y última versión se publicó en 1783. El término *Leier* aparece en la primera versión. En la cuarta escena del único acto hay un diálogo entre Söller, Sophie y Alcest donde el primero expresa una acción repetitiva por medio del mencionado vocablo:

SÖLLER *außer sich*: Verflucht, wie sie sich ziert!

*Sie nachmachend*:

Grausamer! laß mich gehn! Das ist kapituliert.  
Pfui! Schämen Sie sich doch! Die abgedroschne Leier  
Wenn's schon bergunter geht! Wer gibt mir einen Dreier  
Für ihre Tugend?<sup>867</sup>

Ya se ha señalado que el *Schauspiel* o drama *Torquato Tasso* se estrenó el 16 de febrero de 1807 en Weimar, a pesar de haberse publicado años antes por la editorial Göschen en 1790. La segunda escena del segundo acto (en las versiones de 1790 y 1807) es un monólogo en el que Tasso expone su amor por la princesa Eleonore. La expresión “die goldne Leier”<sup>868</sup>, en la que la lira está acompañada del adjetivo calificativo “goldne” (“dorada”), no parece actuar aquí como metonimia del tipo “la parte por el todo”, sino como un símbolo que hace referencia al enorme talento literario del poeta:

Was tat ich je, daß sie mich wählen konnte?  
Was soll ich tun, um ihrer wert zu sein?  
Sie konnte dir vertraun und dadurch bist du's.  
Ja, Fürstin, deinen Worten, deinen Blicken

---

<sup>867</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 4, p. 50.

<sup>868</sup> Cansinos Assens (2003) decidió traducir este término literalmente: “pon en mi mano, aquí, la lira de oro, / para que en este plácido retiro / el alto precio de la paz yo cante; / tuyo soy y a tu antojo has de plasmarme”. *Op. cit.*, vol. 1, p. 865.

Sei ewig meine Seele ganz geweiht!  
Ja, fordre was du willst, denn ich bin dein!  
Sie sende mich, Müh und Gefahr und Ruhm  
In fernen Landen aufzusuchen, reiche  
Im stillen Hain die goldne Leier mir,  
Sie weihe mich der Ruh und ihrem Preis:  
Ihr bin ich, bildend soll sie mich besitzen;  
Mein Herz bewahrte jeden Schatz für sie.<sup>869</sup>

Uno de los dramas más conocidos de Goethe es *Faust I*. En la escena *Vor dem Tor* aparece el verbo *leiern* en boca de un mendigo. Éste suplica a los transeúntes que no le dejen cantar en vano sin darle alguna moneda. *Leiern* se refiere aquí a la canción que entona el mendigo una y otra vez, en el sentido de “acción repetitiva” o incluso de “estar siempre con la misma canción”, tanto en sentido literal como figurado<sup>870</sup>. En este trabajo se apunta además otra posibilidad: la de que el mendigo acompañase su canción con una zanfonía (*leiern* en el sentido de “Drehleier spielen”). El contexto, sin embargo, no aporta información suficiente como para decantarse por esta última interpretación:

BETTLER *singt*  
Ihr guten Herrn, ihr schönen Frauen,  
So wohlgeputzt und backenrot,  
Belieb' es euch mich anzuschauen,  
Und seht und mildert meine Not!  
Laßt hier mich nicht vergebens leiern!  
Nur der ist froh, der geben mag.  
Ein Tag den alle Menschen feiern,  
Er sei für mich ein Erntetag.<sup>871</sup>

La lira como cordófono aparecerá más adelante, concretamente en el sueño de la noche de Walpurgis (*Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldne Hochzeit*). La escena, de carácter desenfadado, está cuajada de personajes fantásticos y extraños. Uno de ellos es el gaitero, quien compara de manera burlona la música de la gaita con el sonido de

---

<sup>869</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 6, p. 597. La segunda versión de 1790 es idéntica a la de 1807, exceptuando algunos signos de puntuación. Véase *op. cit.*, vol. 5, p. 766.

<sup>870</sup> Véase Balzer *et al.* (2010), 206 y 210.

<sup>871</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 7, pp. 49-50. Cansinos Assens (2003) obvia este término y, siguiendo el contexto, se decanta por el infinitivo “cantar”, cuyo sentido es mucho más genérico que *leiern*: “MENDIGO. - (*Canturriando*.) ¡Oh buenos caballeros y bellas señoras, tan bien puestas y con tan colorados carrillos, haced la merced de mirarme y ved y compadeced mi desgracia! ¡No me dejéis aquí cantando inútilmente!”. *Op. cit.*, vol. 1, p. 369.

la lira de Orfeo<sup>872</sup>. Obsérvese una dualidad ya expuesta en el apartado dedicado al arpa en la literatura: la gaita se consideraba en la Edad Media como un instrumento zafio propio de los campesinos, mientras que el arpa era propia de la nobleza. Este contraste es aquí evidente entre la gaita y la lira, entendida por un lado como cordófono emparentado con el arpa y por otro como atributo de Orfeo:

TANZMEISTER

Wie jeder doch die Beine lupft!  
Sich wie er kann herauszieht!  
Der Krumme springt, der Plumpe hupft  
Und fragt nicht, wie es aussieht.

FIDELER

Das haßt sich schwer das Lumpenpack  
Und gäb' sich gern das Restchen;  
Es eint sie hier der Dudelsack  
Wie Orpheus Leier die Bestjen.<sup>873</sup>

El *Festspiel* titulado *Pandora* fue escrito en 1808 para la inauguración de la revista *Prometheus*, cuyo primer ejemplar salió a la luz ese mismo año. Sólo ha llegado hasta la actualidad el acto primero, titulado *Pandoras Wiederkehr*, en el que curiosamente no aparece en escena su protagonista. El término *Leier* se encuentra en una intervención de Epimeleia (hija de Pandora y Epimetheus), que interrumpe una conversación entre este último y Prometheus. Los versos “Doch der saitenreichen Leier Töne, / Anders fassen sie das Herz” hacen referencia al efecto que la música de la lira puede tener en el alma humana. El cordófono aquí aparece en un contexto antiquizante y no tiene ningún significado figurado:

EPIMELEIA *zwischen beide tretend*: [...]

Lieulich, horch! zur feinen Doppellippe  
Hat der Hirte sich ein Blatt geschaffen,  
Und verbreitet früh schon durch die Auen  
Heitern Vorgesang mittägiger Heimchen.  
Doch der saitenreichen Leier Töne  
Anders fassen sie das Herz, man horchet,  
Und wer draußen wandle schon so frühe?  
Und wer draußen singe goldnen Saiten?  
Mädchen möcht' es wissen, Mädchen öffnet  
Leis den Schalter, lauscht am Klaff des Schalters.<sup>874</sup>

---

<sup>872</sup> Cansinos Assens (2003) se ha decidido por una traducción literal del término *Leier*: “¡Qué batiburrillo, qué algarabía, / cómo se apiña la gente aquí! / Como la lira de Orfeo, la gaita / las bestias todas lleva tras sí”. Cansinos Assens (2003), vol. 1, p. 420.

<sup>873</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 7, pp. 185-186.

<sup>874</sup> *Op. cit.*, vol. 6, p. 679.

*Des Epimenides Erwachen* es un *Festspiel* que Goethe escribió por encargo del actor y dramaturgo August Wilhelm Iffland (1759-1814) con motivo del regreso de Federico Guillermo III (1770-1840), rey de Prusia, tras la victoria alemana sobre las tropas de Napoleón. Esta obra se estrenó en Berlín el 30 de marzo de 1815 y fue publicada ese mismo año. En la primera escena del acto primero aparece una musa en un patio con columnas que podría ser un templo griego. Dos genios la acompañan. Uno de ellos porta sujetos en un tirso, es decir, en un bastón forrado de vid o hiedra rematado por una piña de pino, una lira, máscaras y un rollo escrito. El otro está rodeado de un círculo de estrellas. La musa destaca el dulce sonido de la lira, que aquí funciona como un atributo suyo y como un elemento arcaizante para situar al espectador en la Grecia mitológica.

Se observa un interesante contraste cuando el genio porta la lira en la vara: los tirsos se asociaban con frecuencia al dios Dionisio o Baco, con lo que encontramos aquí una oposición entre lo dionisiaco (el tirso) y lo apolíneo (la lira). No es posible saber, sin embargo, si Goethe también pensó en esta contraposición, o si ambos objetos tienen una función meramente ambiental. *Leier* se refiere aquí al instrumento cordófono, y es por tanto un atributo de la musa.

DIE MUSE *Zwei Genien, der eine, an einem Thyrsus Leier, Masken, geschriebene Rolle, trophäenartig, tragend; der andere einen Sternenkreis um sich her.*

In tiefe Sklaverei lag ich gebunden  
Und mir gefiel der Starrheit Eigensinn;  
Ein jedes Licht der Freiheit war verschwunden,  
Die Fesseln selbst, sie schienen mir Gewinn: [...]

Und mir entgegnet, was mich sonst entzückte:  
Der Leier Klang, der Töne süßes Licht,  
Und, was mich schnell der Wirklichkeit entrückte,  
Bald ernst, bald frohgemut, ein Kunstgesicht;  
Und das den Pergamenten Aufgedrückte,  
Ein unergründlich schweres Leichtgewicht;  
Der Sterne Kreis erhebt den Blick nach oben  
Und alle wollen nur das Eine loben.<sup>875</sup>

Aunque los primeros bocetos para *Faust II* datan de 1800, Goethe escribió la obra entre 1825 y 1831. El término *Leier* se encuentra en diversas escenas del drama, lo que contrasta con su escasa presencia en

---

<sup>875</sup> *Op. cit.*, vol. 6, pp. 736-737.

la primera parte. Este cambio podría deberse al gran número de personajes mitológicos y referencias a la Antigüedad grecolatina que aparecen en esta obra. En la escena *Finstere Galerie* (primer acto) se observa la presencia del compuesto *Leierton*. Durante una discusión con Mephistopheles, Faust se queja de sus excusas utilizando el citado término. Por tanto, cabe entender aquí *Leierton* no como “sonido de la lira”, sino como “argumento repetitivo”, pues se trata de una variante de las unidades fraseológicas expuestas en 3.3. *La lira*<sup>876</sup>:

MEPHISTOPHELES. [...]  
 Mit Hexen-Fexen, mit Gespenst-Gespinsten,  
 Kielkröpfigen Zwergen steh' ich gleich zu Diensten;  
 Doch Teufels-Liebchen, wenn auch nicht zu schelten,  
 Sie können nicht für Heroinen gelten.  
 FAUST. Da haben wir den alten Leierton!  
 Bei dir gerät man stets ins Ungewisse.  
 Der Vater bist du aller Hindernisse,  
 Für jedes Mittel willst du neuen Lohn.  
 Mit wenig Murmeln, weiß ich, ist's getan;  
 Wie man sich umschaute, bringst du sie zur Stelle.<sup>877</sup>

*Leier* está presente una vez más en la escena *Klassische Walpurgisnacht*, del segundo acto, cuando Faust y Chiron mantienen una conversación. A lo largo del diálogo el centauro menciona figuras mitológicas gloriosas, entre ellas la de Orfeo<sup>878</sup>, el mejor tañedor de lira:

CHIRON [...]  
 Die Dioskuren haben stets gesiegt,  
 Wo Jugendfüll' und Schönheit überwiegt.  
 Entschluß und schnelle Tat zu andrer Heil  
 Den Boreaden ward's zum schönen Teil;  
 Nachsinnend, kräftig, klug, im Rat bequem,  
 So herrschte Jason, Frauen angenehm.  
 Dann Orpheus, zart und immer still bedächtig,  
 Schlug er die Leier allen übermächtig.  
 Scharfsichtig Lynceus, der bei Tag und Nacht,  
 Das heilige Schiff durch Klipp' und Strand gebracht...  
 Gesellig nur läßt sich Gefahr erproben:  
 Wenn einer wirkt, die andern alle loben.

<sup>876</sup> En su traducción, Cansinos Assens (2003) se decidió por el término coloquial “monserga”, que ilustra muy bien el sentido de *Leierton* en este contexto: “¡Ya salió con la antigua monserga! Contigo no sabe uno a qué atenerse. Eres el padre de todos los obstáculos, y por cada servicio reclamas siempre nueva paga”. *Op. cit.*, vol. 1, p. 451.

<sup>877</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 7, p. 254.

<sup>878</sup> Por motivos evidentes, Cansinos Assens (2003) ha utilizado para la traducción de este pasaje la palabra “lira”: “Luego, el tierno Orfeo, siempre pensativo y reconcentrado quebró con su supremacía las liras de todos los vates”. *Op. cit.*, vol 1, p. 469.

FAUST. Von Herkules willst nichts erwähnen?<sup>879</sup>

La lira dorada aparece más adelante en la escena III del tercer acto, titulada *Schattiger Hain*. Aquí Phorkyas (en realidad Mephistopheles disfrazado) relata el nacimiento de Euphorion, hijo de Faust y de Helena:

PHORKYAS [...]

Quasten schwanken von den Armen, Binden flattern um den Busen,  
In der Hand die goldne Leier, völlig wie ein kleiner Phöbus  
Tritt er wohlgemut zur Kante, zu dem Überhang; wir staunen.  
Und die Eltern vor Entzücken werfen wechselnd sich ans Herz.<sup>880</sup>

Euphorion nace con una lira dorada<sup>881</sup> ("goldne Leier", nótese la coincidencia con el texto ya expuesto de *Torquato Tasso*) en la mano, atributo que le acompañará hasta su trágica muerte. Para comprender la función de este instrumento es imprescindible tener en cuenta que dicho personaje no puede entenderse como un personaje humano, sino como un espíritu. Por eso su nacimiento tiene lugar en singulares circunstancias. Durante una conversación con Goethe que Eckermann situó el 20 de diciembre de 1829, el primero interpreta al personaje como una alegoría de la poesía que no está sujeta a las convenciones del tiempo ni del espacio. Por eso aparece la forma de Knabe Lenker antes de su nacimiento como Euphorion:

"Der Euphorion, antwortete Goethe, ist kein menschliches, sondern nur ein *allegorisches* Wesen. Es ist in ihm die *Poesie* personifiziert, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist. Derselbige Geist, dem es später beliebt Euphorion zu sein, erscheint jetzt als Knabe Lenker, und er ist darin den Gespenstern ähnlich, die überall gegenwärtig sein und zu jeder Stunde hervortreten können."<sup>882</sup>

Ya se ha expuesto la opinión de algunos autores, especialmente la de Schlaffer (1981), acerca de la naturaleza predominantemente alegórica de *Faust II*. Kienzle (2003) considera a Euphorion como una alegoría de la existencia del artista, basándose para esta hipótesis parcialmente en

---

<sup>879</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 7, pp. 297-298.

<sup>880</sup> *Op. cit.*, vol. 7, p. 373.

<sup>881</sup> Cansinos Assens (2003) opta por una traducción literal del término, acompañada del adjetivo literario "áurea": "Cúelganle ramas de los brazos, ondéanle cintas en torno al pecho, y empuñando la áurea lira, enteramente igual a un Febo en miniatura, llégase sonriente al rincón, a la parte de encima; boquiabiertos nos quedamos de asombro". *Op. cit.*, vol. 1, p. 502.

<sup>882</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 39, p. 370.



Beutler (1950)<sup>883</sup>. A su vez, éste defiende que Euphorion es una alegoría del poeta inglés Lord Byron (1788-1824)<sup>884</sup>. Cansinos Assens (2003) recurre a la conversación del 20 de diciembre de 1829 e interpreta al personaje de Euphorion como una alegoría de la poesía, lo que explicaría la presencia de la lira dorada<sup>885</sup>. En cualquier caso, este cordófono no es aquí una metonimia de la actividad literaria, sino un atributo del personaje de Euphorion que indica al lector su naturaleza alegórica.

Más adelante en esta misma escena, Euphorion decide emprender el vuelo con unas alas artificiales. Ante el horror de todos los presentes, se precipita al vacío como Ícaro y muere instantáneamente. Al fallecer su cuerpo desaparece y sólo quedan su vestimenta, su abrigo y la lira. Nótese aquí que el autor utiliza el término *Lyra*, mientras que anteriormente apareció *Leier*. De nuevo encontramos una referencia textual en la que Goethe emplea de manera indistinta *Lyra* y *Leier* para referirse al instrumento musical:

CHOR

Ikarus! Ikarus!

Jammer genug.

*Ein schöner Jüngling stürzt zu der Eltern Füßen, man glaubt in dem Toten eine bekannte Gestalt zu erblicken; doch das Körperliche verschwindet sogleich, die Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen.*

HELENA und FAUST

Der Freude folgt sogleich

Grimmige Pein.<sup>886</sup>

Tras la desaparición de Euphorion y de Helena, que ha rogado a la diosa Perséfone poder seguir a su hijo al mundo de ultratumba, Phorkyas

---

<sup>883</sup> “Die Gestalt Euphorions ist von Goethe als Allegorie der modernen Künstlerexistenz angelegt. Lord Byron, den Goethe als Idealtypus des dämonisch inspirierten Dichters begreift, ist das Vorbild. Als Medium der Darstellung solcher Dämonie dient die Musik; sie ist Euphorions eigentliches Lebelement, die tönende Außenseite seiner inneren Ruhelosigkeit”. Kienzle (2003), 78.

<sup>884</sup> “In ihrer musikalisch opernhafte Struktur ist die Szene eine musikalische Feier und als solche eine Verherrlichung der Poesie und einen Totenfeier für Lord Byron als Prototypen des poetischen Genies. [...] Um aber in der Gestalt des Euphorion dem englischen Dichter huldigen zu können, mußte Euphorion zu einer Allegorie der Poesie werden; ja Goethe macht ihn in gewissem Sinne zu einer Maske für Lord Byron [...]”. Beutler, Ernst (ed.): *Johann Wolfgang von Goethe. Die Faustdichtungen*. Zürich, Artemis-Verlag 1950, p. 807.

<sup>885</sup> “Hablando con Eckermann (20 de diciembre de 1829), dice Goethe: ‘No es Euforión ningún ser humano, sino alegórico. Personifica la poesía, que no está ligada a tiempo, lugar ni individuo determinados’. *Op. cit.*, vol. I, p. 502.

<sup>886</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 7, p. 383.

regresa para hacerse con los objetos y vestiduras que ambos han dejado tras de sí. El narrador los califica como “Exuvien”, es decir, como despojos que dejan los guerreros caídos en batalla. Entre éstos se encuentra el instrumento musical mencionado, asociado directamente a la poesía<sup>887</sup>:

*PHORKYAS Nimmt Euphorions Kleid Mantel und Lyra von der Erde, tritt ins Proszenium, hebt die Exuvien in die Höhe und spricht*  
Noch immer glücklich aufgefunden!  
Die Flamme freilich ist verschwunden,  
Doch ist mir um die Welt nicht leid.  
Hier bleibt genug, Poeten einzuweihen,  
Zu stiften Gild- und Handwerksneid;  
Und kann ich die Talente nicht verleihen,  
Verborg ich wenigstens das Kleid.<sup>888</sup>

Goethe se sirve aquí del término culto *Lyra*, y no *Leier*. Para Kienzle (2003), los tres objetos que ha dejado Euphorion al morir no sólo son atributos de los poetas, sino que también simbolizan la obra de los artistas que perdura tras su muerte:

Der Flug der Phantasie, zu dem die dämonische Kraft der Musik ihn angetrieben hat, muß indessen fehlschlagen: Euphorion stürzt ab. Kleid, Mantel und Lyra, die Insignien des Dichters, bleiben zurück; sie symbolisieren das überdauernde Werk.<sup>889</sup>

Se ha constatado que Goethe utiliza indistintamente los términos *Leier* y *Lyra* en su obra dramática para referirse al instrumento musical cordófono. Con el resto de los usos expuestos utiliza *Leier* o compuestos con esta variante.

### 3.3.4.2. LÍRICA

La lira está presente con frecuencia en la obra lírica de Goethe. Escribió la oda *An Zachariae* en 1767, la cual se imprimió sin su consentimiento en 1776 bajo el título *Ode an Herrn Professor Zachariae*.

---

<sup>887</sup> “(Coge las vestiduras de Euforión y la lira, adelántase al prosenio, levanta en alto las exubias, y dice:) ‘[...] Bastante hay aquí para estimular a los poetas y fomentar envidia de gremio y artesanía; y si no está en mi mano dotar a nadie de talento, por lo menos guardaré estas ropas’. Cansinos Assens (2003), vol. 1, p. 508.

<sup>888</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 7, p. 385.

<sup>889</sup> Kienzle (2003), 78.

*Leyer*, término referido aquí al cordófono de Apolo, actúa como sinécdoco o metonimia “la parte por el todo” de la actividad poética:

O gäb er mir die Stärke seine mächt'ge Leyer  
Zu schlagen, die Apoll ihm gab;  
Ich rührte sie, dann flöhn die Ungeheuer  
Erschröckt zur Höll hinab.

O leih mir, Sohn der Maja, deiner Ferse Schwingen,  
Die du sonst Sterblichen geliehn;  
Sie reißen mich aus diesem Elend, bringen  
Mich nach der Okker hin.

Dann folg ich ohnerwartet einstens ihm am Flusse;  
Jedoch so wenig staunet er,  
Als ging ihm, angeheftet seinem Fuße,  
Sein Schatten hinter her.<sup>890</sup>

La primera impresión autorizada de la oda *An Zachariae* salió a la luz en 1815. Está dedicada al escritor y profesor Just Friedrich Wilhelm Zachariä (1726-1777), a quien Goethe conoció durante sus estudios universitarios en Leipzig. En este texto, el autor parodia el estilo lleno de patetismo del poeta Karl Wilhelm Ramler (1725-1798). *Leier* también designa en la versión de 1815 el instrumento de Apolo:

O gäb' er mir die Stärke, seine mächt'ge Leier  
Zu schlagen, die Apoll ihm gab;  
Ich rührte sie, dann flöhn die Ungeheuer  
Erschreckt zur Höll' hinab.

O leih mir, Sohn der Maja, deiner Fersen Schwingen,  
Die du sonst Sterblichen geliehn,  
Die reißen mich aus diesem Elend, bringen  
Mich zu der Ocker hin;

Dann folg ich unerwartet ihm am Flusse,  
Allein so wenig staunet er,  
Als ging' ihm, angeheftet seinem Fuße,  
Sein Schatten hinterher.<sup>891</sup>

Al igual que en la versión de 1776, la lira actúa como atributo del dios y metonimia “la parte por el todo” de la actividad literaria. En ambas

---

<sup>890</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 1, p. 66.

<sup>891</sup> *Op. cit.*, vol. 2, p. 341. Cansinos Assens (2003) traduce aquí literalmente *Leier* por “lira”: “¡Oh, si a mí la fuerza diera suficiente / a pulsar la lira, de Apolo regalo, / yo la pulsaría y al Averno entonces tornáronse presto / esos espantables, torpes endriagos!”. *Op. cit.*, vol. 4, pp. 284-285.

versiones se introduce un elemento novedoso: el sonido del mencionado cordófono, por medio del cual el yo lírico derrota a sus enemigos literarios.

*Deutscher Parnaß* (1798) fue publicado por primera vez bajo el título *Sängerwürde*, que fue sugerido por Schiller, si bien el actual se debe a Friedrich Wilhelm Riemer (1774-1845), filólogo y secretario de Goethe. Se trata de una sátira contra la sensiblera y blanda poesía anacreóntica de Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) y sus seguidores. *Deutscher Parnaß* está incluido en la colección *Kantaten*: la versión con la que se trabajará aquí es la última, incluida en *Gedichte. Ausgabe letzter Hand* (1827). De nuevo aparece el término *Leier*, aunque esta vez en una interesante contraposición cuando el yo lírico afirma que no sólo la lira tiene cuerdas, sino también el arco. Se observan claramente contrastados los dos atributos del dios Apolo: el arco y la lira. Es posible, además otra interpretación si se tiene en cuenta que el arco era también atributo de la diosa Artemisa, hermana de Apolo y figura mitológica relacionada con la caza<sup>892</sup>. En cualquier caso se trata de dos elementos de reminiscencias grecolatinas que simbolizan el contraste entre la guerra y el arte. La lira funciona claramente como un atributo del dios Apolo:

Ja, ich sehe schon von weiten  
Wolkenzug und Dunst und Rauch.  
Nicht die Leier nur hat Saiten,  
Saiten hat der Bogen auch.  
Selbst den Busen des Verehrers  
Schüttelt das gewalt'ge Nahn,  
Denn die Flamme des Verheerers  
Kündet ihn von weiten an.  
O vernehmt noch meine Stimme,  
Meiner Liebe Bruderwort!  
Fliehet vor des Gottes Grimme,  
Eilt aus unsern Grenzen fort!<sup>893</sup>

*Phöbos und Hermes* (1799) fue escrito en 1798 y publicado por primera vez al año siguiente. Se incluyó más tarde en la colección lírica de 1815 y en *Gedichte. Ausgabe letzter Hand* (1827). Relata una disputa entre Hermes y Apolo (llamado éste último a veces Phoibos en la mitología clásica) por una lira. Ésta la zanja abruptamente Ares, dios de la guerra, al partirla con su espada, ante la hilaridad de Hermes y la tristeza de Apolo. El término *Leier* se refiere al instrumento musical destrozado

---

<sup>892</sup> Cansinos Assens (2003) se decanta también aquí por una traducción literal del término *Leier*: “No tan sólo la lira tiene cuerdas, / también las tiene el arco del flechero. / Su potente presencia, aun a distancia, / hace vibrar el pecho del creyente, / que el divino caudillo, desde lejos, / con un penacho anúnciase de llamas”. *Op. cit.*, vol. 4, p. 230.

<sup>893</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 2, pp. 266-267.

por Ares; cabe ser entendido como un atributo de Hermes, inventor del cordófono, y de Apolo. También es posible una interpretación más profunda, en la que la lira, metonimia de la actividad literaria, es destrozada por el belicismo que representa Ares. La lira adquiriría, por tanto, un valor simbólico que remitiría a las consecuencias catastróficas que la guerra ejerce sobre la poesía y el arte en general:

Delos ernster Beherrscher und Majas Sohn, der gewandte,  
Rechteten heftig, es wünscht' jeder den herrlichen Preis.  
Hermes verlangte die Leier, die Leier verlangt' auch Apollon,  
Doch vergeblich erfüllt Hoffnung den beiden das Herz;  
Denn rasch drängt sich Ares heran, gewaltsam entscheidend,  
Schlägt er das goldene Spiel wild mit dem Eisen entzwei.  
Hermes lacht unmäßig, der schadenfrohe; doch Phöbos  
Und den Musen ergreift inniger Schmerz das Gemüt.<sup>894</sup>

La colección *Sonette* fue escrita entre 1807 y 1808. En 1815 se publicaron los quince primeros sonetos, y en 1827 se incluyeron el XVI y el XVII. El poema *Kurz und gut* ocupa el tercer lugar, y la versión utilizada para este trabajo es de 1815. La lira<sup>895</sup> sigue estando asociada muy estrechamente a la poesía, y se puede interpretar como sinécdoque o metonimia “la parte por el todo” de la actividad literaria. En una primera lectura resulta extraña la combinación “durchgespielte Leier”, ya que en el alemán estándar actual este adjetivo se aplica a instrumentos musicales desgastados por el uso. Voßkamp *et al.* (1998) proponen la siguiente interpretación: “Der Ton eines Instruments gewinnt angeblich an Schönheit, je mehr darauf gespielt wird”<sup>896</sup>. Dicha afirmación afecta en la vida real a todos los instrumentos musicales de buena calidad, pues efectivamente su sonido mejora con el tiempo y la práctica regular. Así, la expresión “durchgespielte Leier” se refiere a una lira cuyo uso frecuente ha hecho mejorar su melodioso sonido. Voßkamp *et al.* (1998) parecen considerar la lira como un atributo del poeta. En este trabajo se propone además su interpretación como metonimia de la actividad literaria: el

<sup>894</sup> Apel *et al.* (1985), vol. 2, p. 332. La versión incluida aquí es la de 1815. La de 1827 no se diferencia de ésta excepto en algunos signos de puntuación que no afectan al significado o función de la lira en este texto. Cansinos Assens (2003) se decanta por una traducción literal: “pues hete aquí que súbito irrumpe, violento, allí Marte, / y esgrimiendo el brutal chafarote, sin pizca de duelo, / la áurea lira, de un golpe, en dos quiebra, y acaba el certamen”. *Op. cit.*, vol. IV, p. 277.

<sup>895</sup> Según la traducción de Cansinos Assens (2003): “¡Ves! Sumisa a una seña del poeta, / la lira ya resuena melodiosa, / para el amor su víctima ofrecer”. *Op. cit.*, vol. IV, p. 219.

<sup>896</sup> *Op. cit.*, vol. 1, p. 644. Compárese con el uso actual: “1. a) [probend] von Anfang bis Ende spielen [...] b) bis zum Ende spielen”. Kunkel-Razum, Kathrin *et al.* (eds.): *Duden. Deutsches Universalbuch. 5., überarbeitete Auflage*. Mannheim, Dudenverlag 2003, p. 413.

poeta que escribe asiduamente y con empeño alcanzará la excelencia. Como metonimia, la lira está asociada a la obra artística, cuya calidad aumenta a medida que se hace más vasta la experiencia del poeta:

Sollt' ich mich denn so ganz an Sie gewöhnen?  
Das wäre mir zuletzt doch reine Plage.  
Darum versuch' ich's gleich am heut'gen Tage,  
Und nahe nicht dem vielgewohnten Schönen.

Wie aber mag ich dich mein Herz versöhnen,  
Daß ich im wichtgen Fall dich nicht befrage?  
Wohlan! Komm her! Wir äußern unsre Klage  
In liebevollen, traurig heitren Tönen.

Siehst du, es geht! Des Dichters Wink gewärtig  
Melodisch klingt die durchgespielte Leier,  
Ein Liebesopfer traulich darzubringen.

Du denkst es kaum und sieh! das Lied ist fertig;  
Allein was nun? - Ich dächt' im ersten Feuer  
Wir eilten hin, es vor ihr selbst zu singen.<sup>897</sup>

Goethe escribió *Wilhelm Tischbeins Idyllen* en 1821, publicándose al año siguiente. Ya en 1786 había planeado con el pintor Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) una obra conjunta que consistiría en una serie de idilios compuestos por imágenes y versos. Dicho proyecto no pudo hacerse realidad hasta 1819-1820, cuando el pintor creó cuarenta y cinco diseños para el castillo de Oldenburg que parcialmente se basaban en las ideas de 1786. Tras un intercambio de correspondencia, Goethe publicó veintidós poemas con descripciones de las imágenes que había pintado Tischbein. Los textos aparecieron en 1822 en la revista *Über Kunst und Altertum*, y posteriormente se incluyeron en *Gedichte. Ausgabe letzter Hand* (1827). *Leier* aparece en el idilio dieciséis, donde una vez más actúa como metonimia del tipo “la parte por el todo”, refiriéndose a la actividad literaria. Aquí Goethe alaba la obra plástica de Tischbein, que parece desplazar a un segundo plano al texto escrito por él:

16

In dem lieblichsten Gewirre,

---

<sup>897</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 2, p. 251. La versión de 1827 no se diferencia de ésta excepto en algunos signos de puntuación y variantes ortográficas que no afectan a la función de la lira en el texto. Cansinos Assens (2003) elige para “durchgespielte Leier” la perífrasis “sumisa a una seña del poeta”. Se trata de una traducción no literal que se basa en el contexto donde aparece: “¡Ves! Sumisa a una seña del poeta, / la lira ya resuena melodiosa, / para el amor su víctima ofrecer”. *Op. cit.*, vol. 4, p. 219. Aquí el sentido de “durchgespielte Leier” parece coincidir parcialmente con la citada interpretación de Voßkamp *et al.* (1998).

Wo das Bild um Bilder summt,  
Dichterblick wird scheu und irre  
Und die Leier sie verstummt.<sup>898</sup>

Goethe escribió la obra lírica *Parabolisch* entre 1821 y 1827, publicándola ese mismo año. El cordófono que nos ocupa aparece una vez más en el quinto poema, que comienza con el verso *Den Musenschwestern fiel es ein...* El citado texto recrea de manera heterodoxa el mito de Amor y Psique que Apuleyo (aprox. 123 – 180 d. C.) inmortalizó en *El asno de oro*. Goethe expone de manera burlona la naturaleza prosaica de Psique, quien sólo aprende a hacer poesía cuando se enamora de Amor (el dios Eros). En la segunda estrofa se encuentra el vocablo *Leier*, que puede interpretarse de dos maneras diferentes. En primer lugar se podría considerar como el instrumento musical griego<sup>899</sup> que constituía un elemento indispensable para el recitado de poesía. Por otro lado, cabe entenderlo como sinécdoque o metonimia “la parte por el todo” de la actividad literaria. Ninguna de las interpretaciones se excluye entre sí, y, como toda obra de arte, el presente texto está abierto a más:

Den Musen-Schwestern fiel es ein,  
Auch Psychen in der Kunst zu dichten  
Methodice zu unterrichten;  
Das Seelchen blieb prosaisch rein.

Nicht sonderlich erklang die Leier,  
Selbst in der schönsten Sommernacht;  
Doch Amor kommt mit Blick und Feuer,  
Der ganze Kursus war vollbracht.<sup>900</sup>

*Zahme Xenien* es un conjunto de poemas satíricos que Goethe comenzó a escribir desde 1812 hasta poco antes de su muerte. Forma un total de nueve partes, de las que las seis primeras se publicaron en vida del escritor. La sexta vio la luz en 1827, y las tres últimas de manera póstuma. *Zahme Xenien* abarca los temas más diversos: historia, política,

---

<sup>898</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 2, p. 521. Estas pinturas se pueden ver a todo color en Keiser, Herbert Wolfgang (ed.): *Goethe, Johann Wolfgang. Wilhelm Tischbeins Idyllen*. Múnich, Bruckmann 1970. El idilio cuatro representa a Apolo tañendo la lira rodeado por las musas y otras figuras mitológicas (p. 46). La lira no aparece en la traducción de Cansinos Assens (2003), probablemente por exigencias de la rima: “XVI. En el grato revoltillo / de estos dibujos varios, / el artista pierde el tino / y enmudece el que es profano”. *Op. cit.*, vol. 4, p. 414.

<sup>899</sup> Cansinos Assens (2003) realizó una traducción rimada de este poema al español. En ella no aparece la lira, ya que las necesidades de la rima no lo permiten: “que ni la noche más bella / del estío, nunca arrancó / del profano el alma ruda / una dulce vibración”. *Op. cit.*, vol. 4, p. 429.

<sup>900</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 2, p. 543.

religión, arte y temas actuales en la época de Goethe. Contrariamente a *Xenien und Votivtafeln*, poemas satíricos publicados en 1797 por Goethe y Schiller, *Zahme Xenien* no contiene alusiones directas a personas reales. En el poema nueve del sexto libro (publicado, como ya se ha señalado, en 1827), se encuentra el término *Leier*, que se refiere a la lira como cordófono<sup>901</sup>. Actúa de nuevo como sinécdoque o metonimia “parte por el todo” de la poesía. El adjetivo calificativo que acompaña este término es “schlechtgestimmt”, que se podría traducir al español como “mal afinado” o “desacordado”. La lira desafinada puede referirse aquí a la literatura de mala calidad. Por otra parte, la alusión a Isis sin velo alude a una obra del artista Bertel Thorvaldsen (1770-1844) titulada *El genio de la poesía levanta los velos que cubren a la imagen de la naturaleza*:

Hemmet ihr verschmähten Freier  
Nicht die schlechtgestimmte Leier,  
So verzweifel' ich ganz und gar;  
Isis zeigt sich ohne Schleier,  
Doch der Mensch, er hat den Star.<sup>902</sup>

En junio de 1814 Goethe esbozó algunos poemas de la obra que más tarde titularía *West-östlicher Divan*. Publicada por primera vez en 1819, fue ampliada con cuarenta y tres poemas más en la reedición de 1827. La versión final cuenta con doce libros. El cuarto lleva por título *Tefkir Nameh. Buch der Betrachtungen*, y se considera como uno de los más complejos de todo el ciclo. Goethe comenzó a escribir el primer poema en julio de 1814, y su mensaje puede considerarse como un hilo conductor para el resto de la obra. El escritor publicó en el número 48 del *Morgenblatt* de 1816 la siguiente afirmación: “Das Buch der Betrachtung ist practischer Moral und Lebensklugheit gewidmet, orientalischer Sitte und Wendung gemäß”<sup>903</sup>:

Höre den Rath den die Leyer tönt;  
Doch er nutzt nur wenn du fähig bist;  
Das glücklichste Wort es wird verhöhnt  
Wenn der Hörer ein Schiefuhr ist.

“Was tönt denn die Leier?” Sie tönet laut:  
Die schönste das ist nicht die beste Braut,  
Doch wenn wir dich unter uns zählen sollen,

---

<sup>901</sup> Cansinos Assens (2003) hace una traducción del término en plural: “Desesperado me pongo, / pretendientes desdeñados, / al ver que a las torpes liras / no les dais paz ni descanso; / Isis sin velos se ofrece, / pero el hombre, desdichado, / nubes en los ojos tiene”. *Op. cit.*, vol. 4, p. 507.

<sup>902</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 2, pp. 676-677.

<sup>903</sup> Citado según Voßkamp *et al.* (1998), vol.1, p. 745.



So mußt du das Schönste, das Beste wollen.<sup>904</sup>

En este poema aparece dos veces *Leyer*, que Cansinos Assens (2003) tradujo literalmente al español como “lira”<sup>905</sup>. La presencia de este vocablo se ha interpretado de diferentes maneras. Así, el *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan* menciona precisamente el primer verso como un ejemplo de metonimia: “Leier Lyra; metonym für Dichter u Dichtung Höre den Rath den die Leier tönt [...] mußt du das Schönste, das Beste wollen 1) Höre den Rath, den die Leier tönet *Hafis* 2, 45”<sup>906</sup>. En cambio, Voßkamp *et al.* (1998) proponen una interpretación más generalista al centrarse en el significado fundamental de los versos, y no en la función del término que nos ocupa: “Der ‘fähige’ Hörer soll den ‘Rat der Leier’ als Aufforderung verstehen, gleichermaßen nach dem Ästhetischen wie nach dem Ethischen zu streben”<sup>907</sup>. Una tercera interpretación, la cual defiende este trabajo, es la presencia de la lira como mero instrumento musical, elemento orientalizante que acompaña el canto o recitado de la poesía.

*Gedichte. Nachlese* (1832) contiene poemas de contenido muy diverso. En *Es spricht sich aus der stumme Schmerz* (probablemente escrito en Marienbad, actual Mariánské Lázně, durante la estancia de Goethe en 1823), aparece de nuevo la expresión “goldne Leier” como metonimia de la poesía:

Es spricht sich aus der stumme Schmerz,  
Der Äther klärt sich blau und bläuer,  
Da schwebt sie ja die goldne Leier,  
Komm alte Freundin, komm ans Herz<sup>908</sup>

*Xenien und Votivtafeln aus dem Nachlaß* es una obra conjunta de Goethe y Schiller. Consta de aforismos y poemas burlescos que atacaban a ciertos personajes de la época. En algunos de ellos es imposible saber a ciencia cierta su autoría debido a la estrecha colaboración de ambos

<sup>904</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 3, p. 44.

<sup>905</sup> En la mencionada traducción aparecen los cuatro primeros versos en una tipografía más pequeña, a modo de introducción: “Oye este consejo que te da la lira, / que te será útil si bien lo meditas. / La mejor palabra objeto es de burla, / cuando un majadero es el que la escucha”. A continuación, en tipografía de tamaño estándar: “-¿Qué dice la lira deseáis saber? / Pues oíd, que suena harto clara, a fe: / -No es la más hermosa la mejor amada; / mas si entre nosotros te encuentras tú, ¡oh cara!, / puede sostenerse con toda razón / que es la más hermosa también la mejor”. *Op. cit.*, vol. 3, pp. 903-904.

<sup>906</sup> Dill (1987), 238.

<sup>907</sup> *Op. cit.*, vol. 1, p. 745.

<sup>908</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 2, p. 736.

escritores. Unos cuantos poemas aparecieron en 1796, pero su publicación completa no tuvo lugar hasta 1893 gracias a una edición de Erich Schmidt y Bernhard Suplan a partir de los manuscritos hallados en el Goethe- und Schiller-Archiv (Weimar). En esta obra se encuentra el poema *Apollos Bildsäule in einem gewissen Gartentempel*, donde la lira actúa como atributo del dios. Éste la tañe con la mano izquierda, lo que en alemán ofrece un juego de palabras con *linkisch* (torpe, desmañado). También cabe interpretar aquí este término como sinécdoque o metonimia “la parte por el todo” de la actividad literaria:

Mit der Linken regiert er die Leier, wen nimmt es noch Wunder,  
Daß er in diesem Revier immer so linkisch gespielt?<sup>909</sup>

Más adelante, en esta misma obra, aparecerá otra referencia a Apolo y su lira dentro del poema *Apollo der Hirt*. Dicho instrumento, como atributo de Apolo, también es un objeto que le aporta felicidad al tañerlo. *Leier* se puede interpretar aquí no sólo con el sentido del instrumento musical, sino también, al igual que en el texto anterior, como una metonimia de la poesía. No en vano era Apolo el dios de este género literario:

Mächtig führt er den Bogen, doch seine Lust ist die Leier,  
Nur wenn er liebt und beglückt ist er der glückliche Gott.<sup>910</sup>

*Annette* es primera la compilación de poesías de Goethe que se conoce. Empezó a escribirla en 1766, y su amigo de Leipzig Ernst Wolfgang Behrisch (1738-1809) la recopiló en 1767. No obstante, no se publicó hasta 1896. *Lyde. Eine Erzählung* es el segundo texto de esta colección tras la dedicatoria *An Annetten*, y en él se observa el influjo de la poesía de Wieland. *Leier* se refiere aquí a la lira como cordófono<sup>911</sup> que de nuevo cumple una función concreta. En el primer caso actúa como una sinécdoque o metonimia del tipo “la parte por el todo” referida a la actividad literaria del yo lírico, quien pide disculpas al lector si la calidad de su poesía no alcanzara la de sus predecesores. Si no se tuvieran en cuenta las necesidades de la rima, *Leyer* podría sustituirse aquí perfectamente por “Dichtung” o incluso “Poesie”:

---

<sup>909</sup> *Op. cit.*, vol. 1, p. 539.

<sup>910</sup> *Op. cit.*, vol. 1, p. 562.

<sup>911</sup> Por exigencias del verso, Cansinos Assens (2003) añade el adjetivo “menguada”, que no aparece en el texto de Goethe: “Me anima vuestro aplauso; / os contaré otro cuento. / ¡Mozas, estadme atentas! / Y perdonad, os ruego, / si mi lira menguada / no es la de un vate excelso”. *Op. cit.*, vol. 4, p. 594.

Euer Beifall macht mich freier,  
Mädchen, hört ein neues Lied.  
Doch verzeiht, wenn meine Leyer  
Nicht von jenem heil'gen Feuer  
Der geweihten Dichter glüht.<sup>912</sup>

### 3.3.4.3. PROSA

La escasa presencia de *Leier* / *Leyer* en la prosa de Goethe contrasta enormemente con su relativa frecuencia en la lírica, donde además ejerce diversas funciones. Dentro de la prosa autobiográfica del autor sólo se ha encontrado el término *Leier* en la obra *Campagne in Frankreich* 1792. Ya se mencionó que el autor escribió esta obra muchos años después de la campaña militar de Francia (desde agosto de 1792 hasta agosto de 1793) y la tituló *Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung Fünfter Band. Auch ich in der Campagne!* (1822). Goethe relata su regreso a Weimar casi al final del libro, añadiendo algunas observaciones sobre la vida cultural de la ciudad en esa época. Señala la afición a coleccionar pequeñas piedras talladas y grabados escultóricos antiguos, describiendo aquí las obras artísticas más notables. Entre ellas se encontraba la escultura de una lira<sup>913</sup> cuyos brazos eran dos delfines y cuya base estaba formada por una cabeza de Cupido coronada de rosas. El autor señaló la delicadeza de la composición y la buena calidad de su ejecución artística. La lira actúa aquí como un mero elemento decorativo, que ya se ha mencionado era muy habitual en las artes plásticas del ámbito de expresión en lengua alemana durante la época de Goethe:

Ob wir uns nun gleich hier wie billig, alles Katalogierens enthalten, da Beschreibung solcher Kunstwerke ohne Nachbildung wenig Begriff gibt, so unterlassen wir doch nicht von den vorzüglichsten einige allgemeine Andeutungen zu geben. [...] Eine umgestürzte Leier, deren Hörner zwei Delphine darstellen, der Körper, oder wenn man will, der Fuß, Amors Haupt mit Rosen bekränzt; zu derselben ist Bacchus Panther, in der Vorderpfote den Thyrsusstab haltend, zierlich gruppiert. Die Ausführung dieses Steins befriedigt den Kenner, und wer zarte Bedeutung liebt, wird gleichfalls seine Rechnung finden.<sup>914</sup>

<sup>912</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 1, p. 52.

<sup>913</sup> Fiel al texto original, Cansinos Assens (2003) traduce *Leier* por lira: “Una lira derribada, cuyos cuernos figuran dos delfines, y el cuerpo, o si se quiere el pie, una cabeza de amorcillo, coronada de rosas, a la que primorosamente se une la pantera de Baco sosteniendo en la pata delantera el tirso”. *Op. cit.*, vol. 6, p. 452.

<sup>914</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 16, p. 561-562.

### 3.3.4.4. OBRAS CIENTÍFICAS Y FILOSÓFICAS

La obra científica más importante de Goethe es sin duda su teoría de los colores *Zur Farbenlehre*, que comenzó a escribir en 1791 y publicó en 1810. El autor parte del fenómeno de la polaridad entre luz y oscuridad y pretende desmentir las teorías de Isaac Newton (1643-1727). *Zur Farbenlehre* se divide en varias partes; de especial interés para este trabajo es la titulada *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*. Goethe recoge aquí todas las teorías científicas anteriores que tratan sobre el color. En la sección sexta, titulada *Achtzehntes Jahrhundert* y referida a los descubrimientos científicos sobre óptica llevados a cabo en el siglo XVIII, está el término *Leier*. Éste no hace referencia esta vez al instrumento musical, sino a una teoría científica que se repite de nuevo en otro tratado. Adquiere aquí el significado de “acción o idea repetidas”, y remite a la unidad fraseológica *mit der alten / gleichen / derselben Leier kommen*<sup>915</sup>:

Anton *Bruchhausen*. Institutiones physicae, übersetzt von Bergmann, Mainz 1790. Sonnenstrahl, kleine Öffnung und sogar Lichtfäden.  
Johann Baptista *Horvath*. Elementa physicae, Budae 1790. Die alte Leier. Stamina lucis, colore immutabili praedita.<sup>916</sup>

Al igual que en la prosa, la lira no aparece mucho en los escritos aforísticos y filosóficos de Goethe. En este trabajo sólo se ha detectado su presencia en *Maximen und Reflexionen*, obra que recoge los aforismos de Goethe y que fue confeccionada por Max Hecker y publicada en 1907. Consta de varias partes, entre ellas la que lleva por título *Aus dem Nachlaß*. Ésta incluye el apartado *Über Kunst und Kunstgeschichte*, donde el autor realiza un paralelismo entre la arquitectura y la música, calificando a la primera de “una música tácita”<sup>917</sup>. El término *Leier* está asociado aquí a Orfeo, quien gracias al sonido de su instrumento lograba mover las piedras. La lira funciona por tanto como un atributo del semidiós:

Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer *erstarrten Musik* und mußte dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine *verstummte Tonkunst* nennen.

---

<sup>915</sup> Véase Balzer *et al.* (2010), pp. 206 y 210.

<sup>916</sup> *Op. cit.*, vol. 23, p. 903.

<sup>917</sup> Según traducción de Cansinos Assens (2003), vol. 7, 348.

Man denke sich den Orpheus, der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Ort niedersetzte und durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbeibewegten, sich kunst- und handwerksgemäß gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Straße zu Straßen anfügen! An wohlschützenden Mauern wird's auch nicht fehlen.

Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt.<sup>918</sup>

---

<sup>918</sup> BA, vol. 18, p. 641.

## 3.4. EL PSALTERIO

### 3.4.1. DESARROLLO HISTÓRICO-MUSICAL

El psalterio es un instrumento de cuerda pulsada actualmente desaparecido en Europa. Fue habitual en el Medievo, pero acabó extinguiéndose a comienzos del Renacimiento. Su organología queda a veces poco clara, ya que en la Edad Media se aplicaba el mismo nombre a instrumentos diferentes. Al haber dejado de existir, se ha tenido que recurrir en este trabajo a la iconografía y a la literatura como fuentes más o menos fiables. No obstante, éste ha sido un paso importante en este trabajo para intentar aclarar si Goethe tenía algún instrumento concreto en mente al utilizar la palabra *Psalter* en su obra literaria.

El término actual *Psalter* (alemán medio *psalter*, antiguo alto alemán *psalteri*) proviene del latín *psalterium*. Existen distintas grafías en alto alemán medio, aunque su raíz se conserva: junto a *psalterium* existe *psalterje*, el plural *psalterien*, la forma adaptada *salter* e incluso el verbo *psalterisiern*. *Psalterium* deriva del griego *psaltérion*. Este vocablo procede de *psállein*, que designa la acción de tañer cuerdas<sup>919</sup>. De aquí proviene el nombre del instrumento musical y también la denominación para el libro de los *Salmos*. No en vano se acompañaban de instrumentos musicales, algunos de ellos cordófonos, como el *kinnor*. No se sabe con certeza la organología de este instrumento en la Antigüedad, algunos autores apuntan a la posibilidad de un arpa triangular. El término griego *psaltérion* se transmitió desde la versión de los Septuaginta hasta la Vulgata, y de allí llegó a la literatura teológica medieval. En los siglos XI y XII los cordófonos orientales *qanun* y *sentir* llegaron a Europa a través de las Cruzadas o de la España musulmana. Empezaron a ser denominados como *psalterium* sin que se conozca exactamente la razón. Posiblemente se les quiso asociar con algún instrumento bíblico, y borrar así su origen oriental con el cambio de nombre. El *psalterium* fue muy popular en Europa hasta el siglo XVI. El *Deutsches Wörterbuch* una pequeña descripción del psalterio (*Psalter*) sin especificar la fuente utilizada. Según la primera definición:

---

<sup>919</sup> Véase Wermke *et al.* (2001), 636-637 y Grimm (1984), vol. 13, col. 2199-2200.

1) ein saiteninstrument von harfenähnlicher gestalt (in der dichtersprache seit dem 17. jahrh. auch wie leier 3 als symbol der dichtkunst, gesangeskunst): lobsinget dem herrn auf dem psalter von zehen saiten. ps. 33, 2.<sup>920</sup>

Aunque esta definición es organológicamente un poco vaga, aporta una información valiosa acerca del concepto que algunos autores tenían de este instrumento en el Romanticismo, cuando ya había desaparecido hacía unos tres siglos. La musicología actual considera que el psalterio pertenece al grupo de cordófonos cuyas cuerdas están sujetas al bastidor de manera paralela. Consta de una base, una encordadura y una caja de resonancia sobre la que están tensadas las cuerdas. Al parecer, el psalterio tenía forma trapezoidal en el siglo XII, y en el siglo XIII se empezaron a extender otras: semitrapezoidal, rectangular y curva. Había además psalterios horizontales y verticales. Todos estos tipos contaban, sin embargo, con un agujero redondo en la caja de resonancia que generalmente está adornado con filigranas. Algunos de ellos disponían de algún agujero más. Con todo esto queda clara la afirmación de Riedel (1959): “In der Vielgestaltigkeit seines Auftretens übertraf das Psalterium alle anderen Tonwerkzeuge des Mittelalters”<sup>921</sup>. Zingel propone algunos criterios organológicos para diferenciar al arpa del psalterio vertical<sup>922</sup>. La musicología actual defiende que estos instrumentos contaban en la Edad Media con cuerdas de metal (bronce, cobre...) y se podían tañer con los dedos o con un plectro. También era posible golpear las cuerdas con baquetas o dos pequeños martillos. Para tocarlos, tal vez se apoyaran en el regazo o en el pecho. Aunque es muy probable que este instrumento acompañase sobre todo al canto, suele aparecer en la literatura medieval dentro de formaciones musicales extensas, con lo que normalmente se transmite poca información respecto a su sonido u organología. Riedel (1959) apunta que el sonido de este instrumento podría ser claro y delicado<sup>923</sup>.

Curt Sachs dedica una entrada a este instrumento en su *Real-Lexikon* (1913). Lo describe de la siguiente manera:

[...] ein halsloses Instrument, dessen Saitenträger Stab- Rohren-, Flor-, Brett- oder Schalenform hat. Im engeren Sinne versteht man

<sup>920</sup> *Op. cit.*, vol. 13, col. 2200.

<sup>921</sup> *Op. cit.*, 203.

<sup>922</sup> “Hans Joachim Zingel gibt für die Harfe u. a. drei charakteristische Kriterien an, die sie vom aufrechtstehenden Psalterium unterscheiden: / 1. Die Saitenebene liegt senkrecht zum Resonanzboden. / 2. Die Saiten sind aus Darm. / 3. Der Bezug ist einchörig”. Lustig (1995), 51.

<sup>923</sup> “Der Klang wird hell und dünn gewesen sein”. *Ibid.*

darunter im Gegensatz zum Hackbrett nur die mit Plektrum oder Finger gezupften Typen. Das Psalterium der europäischen Kunstmusik, das bis ins 16. Jh. hinein lebte [...] hatte meist Trapez-, seltener Recht- oder Dreieck-Brettform mit untergeleimtem Resonanzkasten.<sup>924</sup>

Según Sachs (1913), el psalterio cayó en desuso a partir del siglo XVI<sup>925</sup>. No obstante, un pariente del psalterio medieval ha sobrevivido hasta en la música folclórica centroeuropea: el *Hackbrett*, que a veces se traduce al español como “cítara”. Aunque guarda similitudes organológicas con el psalterio medieval, se trata de un instrumento de cuerda percutida (la encordadura se golpea con dos bastoncillos) cuyo bastidor es paralelo a la encordadura. Estas dos diferencias lo sitúan fuera de este trabajo, pues el *Hackbrett* no guarda relación directa con el arpa u otros instrumentos de cuerda pulsada cuyo bastidor es perpendicular a las cuerdas; además sus cuerdas son percutidas por el ejecutante, no pulsadas<sup>926</sup>. En el Anexo III aparecen con más detalle las clasificaciones organológicas que se han seguido a lo largo de todo este trabajo. El *Deutsches Wörterbuch* de los hermanos Grimm también recoge algunas acepciones para la entrada *Psalter*. La más importante para este trabajo es la primera, en la que se atribuye a este instrumento un significado simbólico equivalente al de la lira, como acompañante del canto y de la poesía:

1) *ein saiteninstrument von harfenähnlicher gestalt (in der dichtersprache seit dem 17. jahrh. Auch wie leier 3 als symbol der dichtkunst, gesangekunst [...]*

2) *das biblische buch der psalmen [...]*

3) *der psalter, das paternoster (2) oder der rosenkranz mit 15 absätzen sowie das durch denselben gezählte gebet, das den laienbrüdern der mönche so viel galt, als wenn sie den ganzen psalter Davids abgebetet hätten [...]*

4) *nach den blättern des psalmbuchs [...] davon das verbum saltern, unreinlich hantieren [...]*.<sup>927</sup>

---

<sup>924</sup> *Op. cit.*, 306.

<sup>925</sup> *Ibid.*

<sup>926</sup> “Während der Psalter hauptsächlich mit den Fingern oder mit einem Federkiel (Plektron) gezupft und nur gelegentlich mit einem Holzschlägel gespielt wurde, ist es beim Hackbrett umgekehrt. Es wurde und wird heute noch hauptsächlich mit den Schlägeln ('Hammerln') geschlagen und nur gelegentlich mit den Fingern oder einem Federkiel gezupft. Der Psalter hat sie Saiten oder die Saitenchöre meistens eng und in einer Ebene liegend angeordnet. Es sind deshalb die einzelnen Töne mit dem Schlägel schwer zu treffen“. Schickhaus, Karl-Heinz: *Das Hackbrett. Geschichte & Geschichten. Folge 1. Österreich*. St. Oswald, Tympanon 2001, p. 10.

<sup>927</sup> Véase Grimm (1984), vol. 13, col. 2199-2204.



### 3.4.2. EL PSALTERIO EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA

Ya se ha expuesto que *psalterium* es un préstamo del latín y hace referencia a un instrumento musical cordófono. En los Septuaginta, *psaltérion* suele designar un *nebel* hebreo. En la Vulgata aparece también la palabra *psalterium*. Algunos Padres de la Iglesia se ocuparon también de este instrumento: al parecer fue Eusebio de Cesarea (275-339) quien por primera vez escribió sobre su organología, alabándola por tener su cuerpo de resonancia en la parte superior del mismo, y no en la inferior<sup>928</sup>. Basilio el Grande (300-379) sigue esta misma línea, asegurando que el cordófono *cithara* muestra su caja de resonancia en la parte inferior, al contrario que el psalterio<sup>929</sup>. San Jerónimo (340-420) asegura la similitud organológica entre estos dos instrumentos: "similitudinem habet citharae, sed non est cithara"<sup>930</sup>. Casiodoro (485-580) afirma que la literatura patrística se había fijado solamente en la organología. Éste asegura en su comentario al libro de los *Salmos* que el *psalterium* tenía forma triangular: "Psalterium est, ut Hieronymus ait, in modum  $\Delta$  deltae litterae formati ligni sonora concavitas"<sup>931</sup>.

De todo lo anterior se puede concluir que los Padres de la Iglesia tenían una idea muy difusa de este instrumento. Los traductores de los Septuaginta identificaron el *nebel* y el *kinnor* con el *psaltérion*, lo que se presta todavía más a confusión. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que los estudios musicológicos y arqueológicos eran entonces inexistentes. Además, probablemente los Padres de la Iglesia considerasen el término *psaltérion* como el más adecuado para la traducción del libro de los *Salmos* (*Psalmoí*) debido al parecido lingüístico entre los dos vocablos. Esto no es casual: el *Libro de las alabanzas* (*Tehilim*) se tradujo al griego como *Psalmoí* por paralelismo con el verbo *psállein* y el sustantivo *psaltérion*. Se trata nada menos que de tres palabras de la misma familia.

Parece ser que los instrumentos musicales *cithara* y *psalterium* eran bastante similares en cuanto a su organología. Es muy frecuente además su aparición conjunta en la Biblia. No obstante, el segundo se asociaba de

<sup>928</sup> Véase Giesel (1978), 137.

<sup>929</sup> *Ibid.* A partir de la segunda mitad del siglo IV d. C. surgió la afirmación "psalterium a superiori sonat, cithara ab inferiori sonat". Véase *op. cit.*, 153-156.

<sup>930</sup> *Op. cit.*, 137.

<sup>931</sup> *Op. cit.*, 138.

manera especial con la Santísima Trinidad debido a su forma triangular (San Gregorio Magno, San Isidoro de Sevilla y Ruperto de Deutz entre otros). Algunos autores consideraban el *psalterium* como un símbolo del libro de los *Salmos* (San Basilio el Grande, Beda el Venerable, Bruno de Colonia), del Espíritu Santo (Eusebio de Cesarea, Remigio de Auxerre) o incluso del alma humana (San Gregorio Magno, Gerhoh de Reichersberg)<sup>932</sup>.

La palabra *asor* ('esher – עשר) significa en hebreo "diez". Aparece en el libro de los *Salmos* en combinación con *nebel*, de manera que los autores de la Septuaginta tradujeron al griego *psaltérion dekachórdon* y de aquí surgió la traducción latina *psalterium decem chordarum* o *decachordum psalterium*. A raíz de esta traducción al latín más o menos acorde con la realidad bíblica, los Padres de la Iglesia asociaron al psalterio muy diversos significados. Sirvan como ejemplo los cinco sentidos y las cinco acciones del alma (Orígenes de Alejandría, Eusebio de Cesarea y Atanasio de Alejandría). Fue precisamente éste último quien empezó a asociar al *psalterium* con los Diez Mandamientos. A partir de aquí se inició una larga tradición literaria de la que cabe destacar a San Agustín de Hipona (345-430), San Isidoro de Sevilla, Hrabano Mauro (780-856), Walafrido Strabo (849-¿?) y Gerhoh de Reichersberg (1093-1169) entre otros<sup>933</sup>.

Dentro de la literatura en lengua alemana del siglo XIII se observa la presencia del psalterio aparece en la epopeya cortesana *Krone* (aprox. 1215-1230), de Heinrich von dem Türlin (autor que vivió durante la primera mitad del siglo XIII). Los versos 22084-110 describen la alegre música de la corte del rey Arturo al conocerse la noticia de que el caballero Gawain seguía con vida. En el 22103 aparece el término *psalterium* dentro de todo este gran conjunto instrumental:

Dar zuo nâch vröuden schullen  
Mit den andern an dem drum  
Manochorde und psalterium,  
Der holre mit der gîgen;  
Ez enwolten ouch niht swîgen  
Organiston und tambûre.<sup>934</sup>

---

<sup>932</sup> *Op. cit.*, 139-146.

<sup>933</sup> *Op. cit.*, 146-149.

<sup>934</sup> Versos 22101-22106. Véase Scholl (1852), 272-273.

Asimismo está presente en la obra de Heinrich von Neustadt *Gottes Zukunft* (aprox. 1312). En la parte titulada *Wie Jhesus in den himel empangen wart*, la presencia de los instrumentos musicales juega un papel muy importante, pues Jesucristo es recibido en el Cielo con gran alegría y música de muy diferentes instrumentos. Entre los versos 4666-4680 quedan denominados nada menos que diecinueve, entre ellos también el plural *psalterien* (v. 4670). Curiosamente el autor los ordenó según la familia a la que pertenecían, lo que hace suponer que tenía conocimientos musicales y que todos estos instrumentos se utilizaban en la época. Así, los cordófonos *harpfen*, *zytoln*, *psalterien* y *welsche fioln* aparecen después de los instrumentos de viento y de los de percusión:

Singen, harpfen, gigen,  
Horn, busunen, brummen,  
Beide zymbeln und drummen,  
Harpfen und auch zytoln,  
Psalterien und welsche fioln [...]  
Der freuden lûdem waz so groz  
Daz er in dem himel doz.<sup>935</sup>

Ya se ha mencionado que Eberhard von Cersne terminó en 1404 su obra *Der Minne Regeln*, que es una traducción libre de *Tractus amoris*, obra de Andreas Capellanus (autor del siglo XII). Los versos 403-419 están recogidos en el capítulo *Wye der fogelsang sußir vnde bessir waz, dan dye speler, dye hij nach gescreiben sten*. El texto incluye una lista de instrumentos musicales cuyo sonido no consigue superar el canto de los pájaros. El término *psalterium* aparece en el verso 412:

Der meyster selfyseren  
Nicht waz vor irme sange  
Noch organiseren, [...]  
Noch medicinale,  
Noch portitiff, psalterium,  
Noch figel sam cannale, [...]  
Noch allir tzungen sußlich screy  
Sam ir gesang wart nye so gud.<sup>936</sup>

La ortografía en antiguo alemán medio es muy cambiante, y junto con *psalterium* podemos encontrar *salter*, una forma abreviada del préstamo latino. Dentro de la literatura medieval encontramos la grafía *psalter* en *Weißkunig* (escrita en 1514 e impresa por primera vez en

<sup>935</sup> Singer, S. (ed.): *Heinrichs von Neustadt "Apollonius von Tyrland", "Gottes Zukunft" und "Visio Philiberti"*. Dublin y Zürich, Weidmann 1967, pp. 401-402.

<sup>936</sup> Buschinger (1981), 18.

1775). Esta obra fue escrita por el emperador Maximiliano I de Habsburgo (1459 – 1519) y su secretario Max Treitzsaurwein. En el capítulo XXXII de la segunda parte, titulado *Wir der Jung Weyß kunig, die Musica, und Saytenspil, lernet Erkennen*, se expone cómo el rey David y Alejandro Magno constituían dos importantes ejemplos para Weißkunig: “Auf ein zeit gedacht Er an kunig Davit, das der almechtig got, Ime sovil genad het gethan, und laß den psalter, darynnen Er gar offft fandt, lob got mit dem gesang, und in der herpfen”<sup>937</sup>. En este pasaje el autor utiliza el término *psalter* como sinónimo del arpa del rey David (“*harpfe*”).

Este instrumento se puede encontrar también en la lírica religiosa renacentista; como ejemplo cabe mencionar la colección *Geistliche Lieder*, de Johann Fischart. El poema *Der CXLIIII. Psalme* se imprimió por primera vez en la antología *Psalmen, geistliche Lieder, und Kirchengesänge D. Mar. Luthers* (1573). En este texto puede identificarse fácilmente al yo lírico con la figura del rey David. Éste acompaña sus cánticos de alabanza a Dios con la música del psalterio:

*Benedictus Dnns Deus meus.*

*Ein Dancksagung, eines Regenten oder Obern in seim Ampt, wie er alles von oben empfang, und GOT für ein lehenherrn hab zu erkennen. [...]*

12.  
So wil ich dan nicht werden müd  
zu singen dir ein Neues lied,  
Wil auff dem Psalter spilen dir  
wie deine macht wärt für vnd für,
13.  
Vnd sagen 'GOT der König recht,  
du namlich, des ich bin ein knecht,  
Gibst den Königen hie den sig,  
du führest und regierst jhr krig [...]<sup>938</sup>

Dentro de la lírica religiosa del Barroco cabe destacar la presencia del psalterio en la obra de Jacob Balde (1604-1668) *Ehrenpreiß der Allerseligisten Jungfrawen vnd Mutter Gottes Mariæ* (publicada por primera vez en 1638, aquí en versión de 1640). Una vez más, el yo lírico, que pudiera identificarse con el rey David, pues la tradición lo considera

---

<sup>937</sup> Treitzsaurwein, Max: *Der Weiß Kunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten*. Viena, Kurzböcken 1775, p. 78

<sup>938</sup> Wackernagel (1990), vol. 4, pp. 818-819.

autor del libro de los *Salmos*, acompaña sus alabanzas con el sonido del psalterio y del arpa. Una vez más este instrumento es un objeto con el que el yo lírico alaba a Dios. Curiosamente, se menciona aquí entre paréntesis a María cuando en el salmo la alabanza se dirige sólo a Yahvé<sup>939</sup>:

Psalm 107.

Stehe auff Psalterspil vnd Harpffen / ich will auffstehen deß Morgens frühe: ich will dir dancken (O gnadenreiche Jungfraw) vnder den Völckern / ich will dir Lobsingen vnder den Leuten.<sup>940</sup>

La obra lírico-religiosa de Simon Dach (1605-1659) titulada *Geistliche Lieder. Trostgedichte* no escapa tampoco a esta tendencia: de nuevo el psalterio es un instrumento con el que el yo lírico acompaña su canto de alabanza a Dios. Sirva como ejemplo el poema *Morgen-Lied an der Mittwoche*:

Ich wil für allen Dingen,  
Gott, deiner Liebe Macht  
Auff meinem Psalter singen,  
Daß Du mich diese Nacht  
So väterlich bewacht.<sup>941</sup>

Más tarde (poema 295) se puede encontrar el compuesto *Psalterspiel* con el mismo sentido:

Mein Psalterspiel und Lobgesang  
Soll dich mein Gott erheben.  
Dich, Heiliger in Israel  
Preist Mund vnd Seel, die von der Hell  
Du hast erlöst zum Leben.<sup>942</sup>

La colección de poemas *Trutznachtigall* fue escrita por Friedrich Spee (1591-1635) durante los veinte últimos años de su vida e impresa en 1649. Incluye un gran número de instrumentos, entre ellos el *psalter*, que aparece en varias ocasiones a lo largo de esta obra. Sirva como ejemplo

<sup>939</sup> En la *Biblia de Jerusalén* aparece la traducción *cítara*, y no *psalterio*: "Salmo 108 (107) [...] A punto está mi corazón, oh Dios / -voy a cantar y a tañer-. / ¡Despierta, gloria mía! / ¡Despertad, cítara y arpa! / ¡A la aurora voy a despertar!". Ubieta López (1998), 783.

<sup>940</sup> Balde, Jacob: *Deutsche Dichtungen*. Ámsterdam y Maarssen, APA – Holland University Press 1983, p. 1 de la edición facsímil. Esta obra viene acompañada de música para cantar los versos.

<sup>941</sup> Ziesemer (1936), vol. 4, p. 485.

<sup>942</sup> *Op. cit.*, p. 506.

el poema *Eine Christliche Seel muntert sich auff im abgang ihrer trawrigkeit*, donde el yo lírico, identificable con el alma cristiana, compara algunos instrumentos de cuerda, entre ellos el psalterio, con la cruz, los clavos y la sangre del martirio:

8.  
Mein Harpff, so Mir wil schlagen,  
Mein Geig, vnd Cithersang,  
Mein Lied in frewdentagen,  
Mein Laut- vnd psalterklang  
Sol sein, weil Jchs erlebe,  
Creutz, Nägel, Speer, vnd Blut:  
Biß weg der Tod mich hebe  
Mir bleibt wol solcher mut.<sup>943</sup>

El psalterio empezó a caer en desuso a partir del siglo XVI. Por tanto, ya en el siglo XVIII los autores empleaban este término con el sentido de “instrumento de cuerda pulsada”, sin conocer ya exactamente su organología. Seguirá estando presente en contextos religiosos como instrumento de los ángeles o del rey David. También podrá encontrarse en escenas medievales y antiquizantes.

Johann Christoph Gottsched (1700-1766) es un autor destacado en la corriente literaria de la Ilustración alemana. Sus textos líricos se editaron por primera vez de manera conjunta en la colección *Gedichte* (1736). Esta obra contiene el poema *Daß die Poesie am geschicktesten sey, die Weisheit unter den rohen Menschen fortzupflanzen*, probablemente escrito en 1733. En él encontramos la expresión “ein rührend Psalterlied nach Davids Art”. Nuevamente este instrumento está estrechamente relacionado con el rey David. Es posible que el texto anime a los poetas a componer nuevos salmos. También se puede considerar el psalterio como una sinécdoque o metonimia de la actividad poética del tipo “la parte por el todo” (versos 361-370):

Ihr Dichter! folgt den Spuren nach,  
Die Mosis Lied so stark und feurig machten,  
Durch Israels gerochne Schmach,  
Deborens Lobgesang zu solcher Höhe brachten.  
Laßt uns ein rührend Psalterlied,  
Nach Davids Art, durch Geist und Kraft entzücken;  
Bemüht euch, geistreich auszudrücken,  
Was Gottes Macht erhebt, und Herzen zu ihm zieht:

---

<sup>943</sup> Van Oorchot, Theo G. M. (ed.): *Friedrich Spee. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*. Berna, Francke 1985, vol. 1, p. 89.

Ja schreckt bey Sodoms Lasterpfützen,  
Die allzusichre Welt mit Schwefel, Stral und Blitzen.<sup>944</sup>

Asimismo cabe destacar la presencia del psalterio en la obra de Friedrich Gottlieb Klopstock. El poema *Für den König* está incluido en la colección *Oden. Erster Band (Ausgewählte Oden und Elegien, 1759)*. El cordófono está íntimamente ligado a los salmos, y de nuevo es el instrumento musical de alabanza a Dios. Su sonido se compara con la plata (“Psalter, singe dem Herrn, geuß Silbertöne”):

Psalter, singe dem Herrn, geuß Silbertöne,  
Laute Jubel herab! und ruf zur Stimme  
Deiner Feyer Gedanken,  
Welche Jehova, den Schöpfer, erhöhn!

Du bist herrlich und mild! Du gabst, du Geber!  
Dem glückseligen Volk, in deinen Gnaden,  
Einen weisen Beherrscher,  
Daß er die Ehre der Menschlichkeit sey!<sup>945</sup>

Este instrumento musical se encuentra también en varios cantos de *Der Messias*. Sirva como ejemplo el canto trece (publicado en 1769). Aquí, como en otros pasajes de esta misma obra, el psalterio acompaña cánticos de personajes bíblicos dirigidos a Yahvé (versos 222-229):

Amos Sohn verließ die Versammlung der Heiligen, schwebte  
Nieder auf Golgatha, stand an dem Kreuze des göttlichen Todten.  
Auch du ließest der Frommen Versammlung, und schwebtest herunter,  
Daniel, Gottes Geliebter, und standst an dem Kreuze des Todten.  
Und sie ergriffen die Psalter, und sangen gegen einander:  
J. hier, hier trug Er unsere Krankheit, unsere Schmerzen  
Lud er hier auf sich. Die Menschen wäñnten, er würde,  
Weil er gesündigtet hätte, von Gott geschlagen! Gemartert!<sup>946</sup>

En el canto veinte (publicado en 1773), no es sólo un atributo del rey David, sino que también acompaña los cantos de los ángeles (versos 244-252):

Und es sahe David den Sohn, den Mittler  
Ferne; da flog Psalmflug! Jubel erscholl  
Im höheren Chore, das Lob  
Des Erschaffers und Erbarmers!

---

<sup>944</sup> Birke, Joachim (ed.): *Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke*. Berlín, De Gruyter & Co. 1968, vol. 1, p. 115.

<sup>945</sup> Klopstock (1785), libro 1, p. 7.

<sup>946</sup> Gronemeyer *et al.* (1974ss.), vol. IV 2, pp. 72-73.

Andere Psalter erklangen, und andere Stimmen der Engel:

Er betet, da stürzt hoch herab,  
Ein Gebot vom Thron her Flammen herab!  
Das Opfer versank schnell in der Glut!  
Und die Wasser am Altar brannten in die Höh!<sup>947</sup>

Algo más novedoso es el contexto en el que aparece el psalterio en *Oden und Elegien*, de Johann Heinrich Voß (1751-1826). Dicho instrumento musical se encuentra en el poema *Elegie am Abend nach der zwölften Septembernacht, 1773*. Aquí se contraponen dos instrumentos: el psalterio de Klopstock y el arpa de Ossian:

Dann noch ein banger Sommer voll Sehnsuchtstränen; und alle,  
Alle sind ferne von mir, trösten durch Briefe den Freund.  
Eile, mein Boie, von Albions Flur! Was entweihest du Klopstocks  
Psalter vor jenen, die noch Ossians Harfe verschmäh'n?<sup>948</sup>

No cabe interpretar aquí esta comparación en sentido real. La obra de Klopstock pertenece a la literatura de la Ilustración, en la que predominan el equilibrio y la razón. En cambio, los poemas osiánicos se enmarcan en la corriente del *Sturm und Drang*, totalmente distinta a su predecesora. Tanto el psalterio como el arpa pueden entenderse aquí, por tanto, como metonimias de la actividad literaria. Probablemente Voß atribuye el primero a Klopstock por la presencia de éste en su obra, especialmente en *Der Messias*. El arpa es, sin embargo, el instrumento del bardo Ossian. Al contrario que el psalterio, no tiene connotaciones cristianas. Parece ser además que la música del arpa gozaba de gran importancia en los rituales bárdicos. No es posible saber hasta qué punto tuvo en cuenta Voß todos estos aspectos a la hora de asignar un instrumento cordófono a cada autor (todavía entonces se pensaba que el autor de los poemas osiánicos había sido el mismo bardo, y no Macpherson). Lo que sí está claro es que en este pasaje ambos instrumentos son símbolos contrastantes de actividades literarias muy diferentes que convivían en la época de Voß: la de la Ilustración y la del *Sturm und Drang*.

---

<sup>947</sup> *Op. cit.*, pp. 272.

<sup>948</sup> No ha sido posible encontrar este texto en la obra de Voß. Citado según Wagner, Tanja: Zum Text "Elegie am Abend nach der zwölften Septembernacht, 1773" von J. H. Voß. Grin 2007. Véase anexo (sin paginar). En: <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/111635.html#inside> (01-04-2012).



En el poema de Herder *Geschichte und Dichtkunst* no encontramos el término *Psalter*, sino *Psalterion*. Este poema se publicó por primera vez en 1801 dentro de la revista *Adrastea*, y posteriormente en el segundo libro de la colección *Gedichte*. El psalterio aparece en una escena antiquizante que incluye un yo lírico, así como figuras mitológicas: musas y faunos. La lira y el psalterio funcionan en este texto como atributos de las musas:

Im schönen Musentempel, wo ich einst  
Anschauend in Begeistrung mich verlohr,  
"Jungfräuliche Gestalten, sprach ich, lebtet –  
Wo lebtet ihr? Der reinen Menschheit Bilder,  
Woher nahm Euch der hohe Genius?

Da füllte des entzückten Phöbus mich,  
Des schönen Jünglings, Pään, und das Chor  
Der Musen mit Gesang und Flötenton,  
Psalterion und Leyer stimmten ein;  
Kalliope mit aufgeschlagenem Buch  
Euterp' und Erato, Terpsichore,  
Thalia; nur die Muse der Geschichte  
Saß schweigend da mit weggewandtem Blick.<sup>949</sup>

El término *Psalter* se puede encontrar también en la literatura romántica. No podía faltar en *Des Knaben Wunderhorn*. El poema *Triumph des erwählten Volkes* se incluyó en la tercera parte de esta obra, publicada en 1808. El psalterio es de nuevo uno de los instrumentos empleados para celebrar el triunfo del pueblo judío ante sus enemigos y para alabar a Yahvé por esta victoria. Es evidente la asociación de este instrumento con el Antiguo Testamento; Arnim continúa aquí la tradición literaria:

Auf ihr Cimbeln, auf ihr Saiten,  
Psalter, Pauken und Trompeten, lobt des Herren Heiligkeit;  
Laßt uns ihm ein Lob bereiten,  
Er ist König, er ist König in der Zeit und Ewigkeit.<sup>950</sup>

El poema de Ludwig Eichrodt (1827-1892) *Liebesrecht* está incluido en la antología *Leben und Liebe* (1856). Se observa en este texto una metáfora de gran originalidad: "die Psalter des Herzens". Dichos psalterios del corazón, ¿podrían ser los sentimientos que el yo lírico alberga? ¿Podrían referirse al amor que se extingue? Esto se presta de manera

<sup>949</sup> Herder, J. G.: "Geschichte und Dichtkunst. Ein Musengespräch in der vatikanischen Rotonda". En: *Adrastea* 1801, vol. III, pp. 14-18, aquí p. 14.

<sup>950</sup> Behrens (1975ss.), vol. 8, p. 207.

especial a diferentes interpretaciones, ya que el texto no provee suficiente información como para descifrar este pasaje de manera clara:

Kam dich nie der Zweifel an,  
Ob auch wirklich sei die Liebe,  
Ob sie nicht ein Wort ein Wahn,  
Ob sie nicht ein Sturm zerstiebe?  
Wenn sie verrauschen die Tage der Jugend,  
Wenn bei dir anklopft die ernstere Tugend,  
Nimmer sich reimen die Triebe?

Hat dich Ahnung nie durchzuckt,  
Daß die Liebe nur Gebärde,  
Daß sie nur Kulturprodukt,  
So Zeit verschlingen werde?  
Einst, wenn die Psalter des Herzens verhallen,  
Wenn die Systeme der Weisen zerfallen,  
Wenn sich erneuert die Erde!<sup>951</sup>

En la *Ballade* titulada *Der Räuber*, de Felix Dahn (1834-1912), aparece de nuevo el sonido del psalterio en la noche. Este instrumento se sitúa en un contexto profano: la acción tiene lugar en la época medieval, cuando el psalterio era todavía muy popular. Tal vez el autor no fuera consciente de este hecho y lo utilizase solamente con una intención arcaizante. Es posible, no obstante, otra interpretación si se considera que el vocablo *Psalter* se refiere a un libro de oraciones piadosas. La falta de contexto impide alcanzar aquí una conclusión definitiva:

Nächtens schlugen wir die Zelte,  
Daß die Herzogtochter schlief, -  
Löwe brüllte, Schakal bellte,  
Doch die Herrin ruhte tief:

Bangensfrei -: sie wußte, Walther  
Mit dem Speer hielt draußen Wacht. -  
Manches Lied aus deutschem Psalter  
Klang in blaue Wüstennacht.<sup>952</sup>

A partir de Felix Dahn no se han podido encontrar más muestras en la literatura en lengua alemana que contengan el término *Psalter* en su acepción de instrumento musical. Muy probablemente ello se deba al hecho de que el psalterio desapareció de la práctica musical en el siglo XVII, y gradualmente también del resto de las artes. Tras su ausencia

---

<sup>951</sup> Eichrodt, Ludwig: *Leben und Liebe*. Frankfurt am Main, Keller 1856, p. 173.

<sup>952</sup> Dahn, Felix: *Gesammelte Werke. Neue wohlfeile Gesamtausgabe*. Leipzig / Berlín-Grünwald, Breitkopf & Härtel / Klemm, 1912ss., vol. 5, p. 507.

definitiva del ámbito musical, los autores generalmente emplearon el término *Psalter* con intención arcaizante, muy frecuentemente en escenas ambientadas en el Medievo o en la Antigüedad bíblica. Sin embargo, nunca vieron ni oyeron el sonido de ese instrumento, ni tampoco pudieron conocer su organología.

Todo esto contribuyó a que el psalterio como figura literaria dejase de ser productivo prácticamente desde el siglo XVII. Con pocas excepciones, los autores de los siglos XVIII y XIX no añadieron ningún significado nuevo al mismo y poco a poco fue haciéndose más raro en la literatura. Baste mencionar que durante la elaboración de este trabajo no se pudo encontrar ninguna obra en lengua alemana del siglo XX en la que apareciera este cordófono.

### 3.4.3. EL PSALTERIO EN LA OBRA NO LITERARIA DE GOETHE

Tras lo expuesto en los apartados anteriores cabe afirmar que Goethe nunca llegó a conocer el psalterio de primera mano, pues ya se había extinguido en Europa. En consecuencia, jamás escuchó su sonido. Queda abierta la posibilidad de que llegase a ver uno de estos instrumentos en alguna colección privada de instrumentos antiguos. Sin embargo, esta hipótesis no ha podido ser demostrada por falta de documentación. Aunque probablemente tuviera una idea remota de su organología, no ha sido posible averiguar en este trabajo qué cordófono tenía en mente.

Lo más probable es que Goethe, como lector incansable, hubiese conocido este término gracias a la literatura en lengua alemana anterior: conocía muy bien la traducción de la Biblia realizada por Lutero, y tal vez el cancionero religioso *Geistliche Lieder* de Johann Fischart. Tuvo acceso a la obra de Gottsched, asistiendo incluso a algunas clases suyas en 1765, cuando estudiaba Derecho en Leipzig. Posiblemente conociera la colección *Gedichte* (1736), si bien esto no queda expresamente documentado en sus cartas, diarios o conversaciones.

Fue un gran admirador de la obra literaria de Klopstock, y ya en su infancia supo de la obra *Der Messias*, tal como hizo constar en el libro segundo del primer volumen de *Dichtung und Wahrheit*.

Eine verdrießliche Epoche im Gegenteil eröffnete sich für meinen Vater, als durch Klopstocks Messias, Verse die ihm keine Verse schienen, ein Gegenstand der öffentlichen Bewunderung wurden. Er selbst hatte sich wohl gehütet dieses Werk anzuschaffen; aber unser Hausfreund, Rat Schneider, schwärzte es ein und steckte es der Mutter und den Kindern zu.

Auf diesen geschäftstätigen Mann, welcher wenig las, hatte der Messias gleich bei seiner Erscheinung einen mächtigen Eindruck gemacht. Diese so natürlich ausgedrückten und doch so schön veredelten frommen Gefühle, diese gefällige Sprache, wenn man sie auch nur für harmonische Prosa gelten ließ, hatten den übrigens trocknen Geschäftsmann so gewonnen, daß er die zehn ersten Gesänge [...] für sich im Stillen durchlas und sich daran fürs ganze Jahr erquickte.<sup>953</sup>

---

<sup>953</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 14, p. 90.

Más tarde llegaría a aprenderse largos fragmentos de esta obra que recitaba de memoria ante su padre:

Mein Vater war sehr glorios über dieses Gelingen, und der gute Hausfreund, der eben zu Tische kam, mußte die Freude teilen. Dieser war mir ohnehin höchst günstig, weil ich mir seinen Messias so zu eigen gemacht hatte, daß ich ihm, bei meinen öftern Besuchen, um Siegelabdrücke für meine Wappensammlung zu holen, große Stellen davon vortragen konnte, so daß ihm die Tränen in den Augen standen.<sup>954</sup>

Todas estas experiencias infantiles fueron sin duda el germen de la admiración que Goethe sentía por Klopstock, y de su buen conocimiento de *Der Messias*. Goethe veía en el escritor de la Ilustración una figura que contribuyó decisivamente al desarrollo de la literatura en lengua alemana. Eckermann recoge en sus *Gespräche mit Goethe* una conversación fechada el 9 de noviembre de 1824 en la que refleja la opinión del Goethe maduro acerca de la obra de Klopstock:

Wir sprachen über Klopstocks Messias und seine Oden und gedachten ihrer Verdienste und Mängel. Wir waren einig, daß Klopstock zur Anschauung und Auffassung der sinnlichen Welt und Zeichnung von Charakteren keine Richtung und Anlage gehabt und daß ihm also das Wesentlichste zu einem epischen und dramatischen Dichter, ja man könnte sagen, zu einem Dichter überhaupt, gefehlt habe. [...]

Ich fragte Goethe, wie er in der Jugend zu Klopstock gestanden und wie er ihn in jener Zeit angesehen.

“Ich verehrte ihn, sagte Goethe, mit der Pietät, die mir eigen war; ich betrachtete ihn wie meinen Oheim. Ich hatte Ehrfurcht vor dem was er machte, und es fiel mir nicht ein, darüber denken und daran etwas aussetzen zu wollen. Sein Vortreffliches ließ ich auf mich wirken und ging übrigens meinen eigenen Weg.”<sup>955</sup>

Quedó dicho que Goethe comenzó a intercambiar correspondencia con Klopstock a partir de enero de 1774, llegando finalmente a conocerse en octubre de ese mismo año. El primero reflejó su buena opinión en la carta FA 28/295, dirigida a Sophie von La Roche y fechada en Frankfurt el 20 de noviembre de 1774: “Klopstock ist ein edler grosser Mensch über dem der Friede Gottes ruht!”<sup>956</sup>. Indudablemente, Goethe conoció el psalterio a través de sus lecturas, y *Der Messias* fue una de ellas: cabe destacar que esta obra recoge el término *Psalter* numerosas veces. La

<sup>954</sup> *Op. cit.*, vol. 14, p. 159.

<sup>955</sup> *Op. cit.*, vol. 39, p. 123.

<sup>956</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 28, p. 404. Según la edición de Weimar: WA 2/261.

obra literaria de Klopstock tuvo una gran influencia sobre la de Goethe, quien posiblemente tomó el psalterio más de este autor que de los cancioneros evangélicos<sup>957</sup>.

En la obra no literaria de Goethe no aparecen ni *psalterium* ni ninguna otra variante ortográfica o compuesto sintagmático. *Psalter* se encuentra sólo tres veces en sus cartas, diarios y conversaciones, y no siempre en su acepción de instrumento musical. Se puede constatar por primera vez la presencia del término dentro de la carta WA 4/857, dirigida a Charlotte von Stein y fechada en Moudon (Suiza) el 21 de octubre de 1779. Tras su nombramiento como Consejero Secreto en septiembre de ese mismo año, Goethe realizó su segundo viaje a Suiza acompañando al duque Carl August. Esta carta fue escrita antes de su llegada a Zúrich, donde el autor se alojó en casa de Lavater. Esta carta parece más bien un diario, pues en ella su autor relata a Charlotte von Stein los sucesos más destacados de cada día:

Moudon d. 21. Wir machen kleine Tagreisen wie es neugierigen Reisenden ziemt. Den Morgen haben wir zugebracht wieder ein Mosaisches Pflaster bei Chaire gegen den Neustädter See zu besuchen. [...] Übrigens bin ich ruhig und recht wohl in meiner Seele. So bald eine ewige Abwechslung tausend manigfaltige Stückgen auf meinem Psalter spielt bin ich vergnügt. Dem Herzog bekommts auch recht sehr, ich hoffe ihr sollt des alle geniessen.<sup>958</sup>

Al final de la entrada correspondiente al 21 de octubre de 1779, Goethe transmite a Charlotte von Stein su estado de ánimo por medio de la metáfora “So bald eine ewige Abwechslung tausend manigfaltige Stückgen auf meinem Psalter spielt bin ich vergnügt”. Está claro que Goethe no poseía ningún psalterio, y que es imposible tocar piezas musicales con un libro de los *Salmos*. Por tanto, se debe interpretar esta expresión en sentido figurado, y su significado hay que buscarlo en fuentes externas a la correspondencia de Goethe.

Las unidades fraseológicas con el término *Saite* que aparecen en la obra de Goethe se expondrán más detalladamente en 3.5. *Saiteninstrument* y *Saitenspiel*. Por ahora baste tener en cuenta uno de los significados que los hermanos Grimm atribuyen a la palabra *Saite* en

---

<sup>957</sup> La filología alemana actual sigue investigando sobre la influencia de la obra de Klopstock en Goethe. Uno de los trabajos más interesantes y actuales es Lee, Meredith: *Displacing Authority: Goethe's Poetic Reception of Klopstock*. Heidelberg, Winter 1999 (Neue Bremer Beiträge, vol. 10).

<sup>958</sup> WA, sección IV, vol. 4, pp. 91-92.

su *Deutsches Wörterbuch*: “2) übertragen, von der menschlichen seele, deren regungen den angeschlagenen und schwingenden saiten eines saiteninstrumentes verglichen werden”<sup>959</sup>. Aquí *Psalter* está fuertemente ligado al estado de ánimo del autor: “Übrigens bin ich ruhig und recht wohl in meiner Seele“. *Seele* (en el sentido de “alma“) es clave para la interpretación defendida en este trabajo, pues “tausend manigfaltige Stückgen auf meinem Psalter“ podría referirse a los diversos acontecimientos que sorprendían continuamente al autor durante su estancia en Suiza. O tal vez a las pequeñas alegrías cotidianas que vivía cada día al descubrir nuevos aspectos de ese país.

La presencia de *Psalter* se observa por segunda vez en la carta WA 27/7547, dirigida a Zelter y fechada en Weimar el 14 de noviembre de 1816. En un anexo aparte, Goethe relata a Zelter su proyecto de escribir una cantata con motivo del aniversario de la Reforma. Deseaba para esta cantata una música con estilo similar a *Der Messias* (1741), de Georg Friedrich Händel (1685-1759). La pieza constaría de dos partes con varios números cada una: la primera estaría enmarcada dentro del Antiguo Testamento, y la segunda en el Nuevo. Goethe recomienda a Zelter la lectura del prólogo a los *Salmos* de Martín Lutero. *Psalter* se refiere aquí al citado libro de la Biblia, y no al instrumento musical:

Um die freundliche und aufregende Unterhaltung nicht stocken zu lassen, sag ich ein Wort zu jenem Vorsatz, dem Reformations=Jubiläum eine Cantate zu widmen; im Sinne des Händelschen Messias, in welchen du so wohl eingedrungen bist, würde sich es wohl am besten schicken. [...]

Der Text bestünde aus biblischen Sprüchen, bekannten evangelischen Liedern, dazwischen Neugedichtetes, und was sich sonst noch finden würde. Eigene Worte Luthers möchten kaum anzuwenden seyn, da der treffliche Mann durchaus dogmatisch=praktisch ist; so auch sein Enthusiasmus. Doch ist es deine Sache, dich in den Schriften selbst umzusehen. Vor allen Dingen lies die ganz unschätzbare Vorrede zu dem Psalter. Ferner die Vorreden und Einleitungen in die übrigen biblischen Bücher. Wahrscheinlich triffst du hier auf anwendbare Stellen, zugleich durchdringst du dich vom Sinn der ganzen Lehre, deren Geschenk wir feyern wollen.<sup>960</sup>

Es en este mismo sentido en el que debemos interpretar *Psalter* en la carta WA 29/8031, dirigida a Juliane Auguste Christine von Bechtolsheim (1752-1847) y fechada en Jena de 29 de marzo de 1818.

<sup>959</sup> Grimm (1984), vol. 14, col. 1666.

<sup>960</sup> WA, sección IV, vol. 27, pp. 233-236.

Goethe se disculpa aquí por haber hecho algo que molestó a su amiga, concretamente tomar su libro de salmos sin permiso:

Wenn, theuerste Freundin, ich mir die Freiheit nahm in Ihre Psalter einzugreifen, so geschahe es um Ihr Eigenstes aufzuregen, alles also was Sie empfinden, dencken, urtheilen und verbessern ist recht: denn es war ja nur bey mir der leichte Federzug eines Augenblicks. [...] Verzeihen Sie der fremden Hand und überzeugen Sich von der treuen Anhänglichkeit Ihres alten Freundes und Verehrers.<sup>961</sup>

*Psalter* aparece sólo tres veces en la obra literaria de Goethe. En dos de ellas hace expresa referencia al libro de los *Salmos*, acepción que no tiene interés para el presente trabajo. En otra se utiliza este término de manera metafórica, fenómeno que también se observará en el siguiente apartado, dedicado a la presencia y función del psalterio en la obra literaria del autor. En la época de Goethe el término *Psalter* se usaba mayoritariamente en el sentido de “libro de los *Salmos*”, pues el instrumento musical ya había desaparecido unos siglos antes. El uso de esta palabra en sentido figurado sólo se limita a unos pocos casos dentro del lenguaje escrito (por ejemplo en la ya citada carta WA 4/857).

---

<sup>961</sup> *Op. cit.*, vol. 29, pp. 115-116.



### 3.4.4. EL PSALTERIO EN LA OBRA LITERARIA DE GOETHE

El término *Psalter* aparece de manera muy puntual en la obra literaria de Goethe, y sólo dentro del género de la lírica. Esto puede deberse al significado figurado que adquiere siempre el psalterio en su obra literaria, y a que el instrumento musical había desaparecido en Europa, hecho que no propicia su aparición dentro de la prosa o el drama.

Goethe escribió la obra lírica *Harzreise im Winter* con motivo del primer viaje que realizó a esta región, el cual tuvo lugar desde el 29 de noviembre hasta el 19 de diciembre de 1777. Englobado en el *Sturm und Drang*, este texto está construido bajo la perspectiva subjetiva de un caminante (*Wanderer*) que se maravilla ante el paisaje rocoso de la zona. *Harzreise im Winter* fue escrito entre el 1 y el 10 de diciembre de 1777, aunque no se publicó hasta 1789. Consta de ochenta y ocho versos, organizados en once estrofas. El vocablo *Psalter* aparece en la séptima estrofa. Witte *et al.* (1996) destacan las referencias bíblicas existentes y comparan los cuatro últimos versos con un pasaje de Is. 35, 5s: “Alsdann werden der Blinden Augen aufgetan werden [...]. Denn es werden Wasser in der Wüste hin und wieder fließen und Ströme im dürren Lande”<sup>962</sup>. Añaden además: “Biblischem neigt bereits die siebente Strophe zu, wo vom ‘Psalter’ die Rede ist und es hernach heißt: ‘Öffne den unwölkten Blick / Über die tausend Quellen / Neben dem Durstenden / In der Wüste’”<sup>963</sup>. El psalterio aparece en esta estrofa junto a una referencia al Antiguo Testamento, lo cual hace pensar que su presencia no es casual. Es poco probable que Goethe hiciera referencia aquí al libro de los *Salmos*, ya que en la estrofa siguiente aparece la palabra *Ton*, que significa “sonido”. Seguramente, por tanto, se trata del cordófono. Tal vez quisiera subrayar la referencia bíblica con la incorporación de este instrumento musical, tan asociado al libro de los *Salmos*. Además el psalterio parece cumplir aquí una función antiquizante. En cualquier caso, la imagen de un Padre del amor que produce música consoladora con su instrumento de cuerda está revestida de una gran belleza lírica. Debido a la falta de contexto no es posible la identificación de esta figura con el dios de la tradición judeo-cristiana:

---

<sup>962</sup> *Op. cit.*, vol. 1, p. 161. Según la traducción española de la *Biblia de Jerusalén*: “Entonces se despejarán los ojos de los ciegos [...]. Pues serán alumbradas en el desierto aguas, y torrentes en la estepa, se trocará la tierra abrasada en estanque, y el país árido en manantial de aguas”. Ubieta López (1998), 1132.

<sup>963</sup> Witte *et al.* (1996), vol. 1, p. 161.

Ist auf deinem Psalter,  
Vater der Liebe, ein Ton  
Seinem Ohre vernehmlich,  
So erquickte sein Herz!  
Öffne den umwölkten Blick  
Über die tausend Quellen  
Neben dem Durstenden  
In der Wüste.<sup>964</sup>

Hans Egon Hass interpreta en von Wiese (1957) la presencia del psalterio de manera parecida a *Im Gegenwärtigen Vergangnes*. Su consideración del psalterio en ambos textos de Goethe se refleja de la siguiente manera:

[...] denn "Psalter" meint Dichtung als Ausdruck gesteigerten Lebens, als einen Gesang, der in die Nähe des Religiösen gerückt ist, der sich mit den ewigen Mächten verbunden weiß (so etwa in der "Harzreise im Winter": "Ist auf deinem Psalter, / Vater der Liebe, ein Ton").<sup>965</sup>

*Campagne in Frankreich* y *Belagerung von Mainz* son dos obras autobiográficas que aparecieron publicadas por primera vez bajo el título *Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung Fünfter Band. Auch ich in der Campagne!* en 1822. Los hechos históricos, no obstante, tuvieron lugar muchos años antes, entre agosto de 1792 y agosto de 1793. Son en realidad un diario de campaña trufado de numerosas anécdotas, reflexiones políticas y militares, experimentos científicos y opiniones propias de Goethe como artista y científico.

Francia, todavía inmersa en su proceso revolucionario, declaró la guerra a Austria en la persona de Francisco II de Habsburgo-Lorena (1768-1835) el 20 de abril de 1792. Carlos Guillermo Fernando II (1735-1806), duque regente de Braunschweig-Wolfenbüttel y mariscal de campo prusiano, decidió ayudar a Austria y así intentar restaurar la monarquía en

---

<sup>964</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 2, p. 289. Cansinos Assens (2003) se inclina por la traducción literal de *Psalter* como "salterio": "Si en tu salterio, joh, padre / del amor, hay un tono / que pueda escuchar su oído, / su corazón alivia! / Y abre los turbios ojos, / a fin de ver que puedan / las mil fuentes que en medio / del desierto se brindan al sediento". *Op. cit.*, vol. 4, p. 246. Compárese con la traducción de los mismos versos en *Campaña de Francia*: "¿No habrá, joh padre del amor!, algún acorde / que a su oído llegar pueda en tu salterio? / ¡Su corazón alivia si así fuere! / ¡Haz que el turbio mirar, por su consuelo, / tienda sobre esas fuentes que a millares / en la estepa se brindan al desierto!". *Op. cit.*, vol. 6, p. 438.

<sup>965</sup> von Wiese, Benno (ed.): *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*. Düsseldorf, Bagel 1957, p. 301.

Francia con Luis XVI (1754-1793). Federico Guillermo II de Prusia (1744-1797) y otros príncipes prusianos acompañaron al ejército alemán, y con ellos hubo de ir el duque Carlos Augusto de Sajonia-Weimar, quien estaba emparentado de manera directa con la monarquía prusiana. Éste pidió a Goethe que le acompañase a la batalla como amigo y Consejero Secreto. El autor tuvo que aceptar a regañadientes y alcanzó al ejército en Longwy (actual Lorena). El ejército alemán se puso en camino el 30 de julio de 1792 con dirección a Tréveris, conquistando Longwy el 23 de agosto y llegando hasta Verdun el 29. Sin embargo, las malas condiciones climatológicas y la pésima organización de los alemanes desbarataron los planes iniciales y causaron muchas bajas y saqueos. Además no se había contado con la fuerte resistencia francesa. El 21 de septiembre los ejércitos enemigos se enfrentaron en Valmy, donde fue derrotado el ejército prusiano. El 30 de septiembre los prusianos tuvieron que regresar por donde habían llegado: Grandpré, Verdun, Longwy, Luxemburgo, Tréveris y Coblenza. Goethe llegó a Tréveris el 22 de octubre. El 1 de noviembre viajó Mosela abajo hasta Coblenza, pues el camino desde Frankfurt a Weimar había sido tomado por los franceses y estaba cortado. Decidió viajar por Westfalia: el 5 de noviembre salió hacia Düsseldorf, a donde llegó el 6 de noviembre. Se alojó en casa del jurista Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) en Pempelfort hasta el 4 de diciembre. Desde allí marchó a Duisburgo, donde pernoctó en casa de Friedrich Victor Leberecht Plessing (1749-1806), profesor de filosofía en esa ciudad. Goethe alcanzó Münster el día 6 de y finalmente llegó a Weimar el 16 de diciembre.

Hasta aquí llegan los hechos históricos de 1792, que se retomarán más adelante. En diciembre de 1820, el escritor y director del instituto de Prenzlau Karl Friedrich Ludwig Kannegießer (1781-1864) publicó un trabajo titulado *Über Goethes "Harzreise im Winter"*, que llamó la atención de Goethe sobre la obra que había redactado años antes. Goethe escribió una introducción para este trabajo que se publicó de forma separada en la revista especializada *Über Kunst und Altertum* en 1821. Kannegießer incluyó su propia interpretación literaria de la obra, comentando cada una de las estrofas:

Das Bild des einsamen, menschen- und lebensfeindlichen Jünglings  
kommt ihm wieder in den Sinn, er malt sich's aus.  
Aber wer heilet die Schmerzen  
Deß, dem Balsam zu Gift ward?  
Der sich Menschenhaß  
Aus der Fülle der Liebe trank!  
Erst verachtet, nun ein Verächter,  
Zehrt er heimlich auf

Seinen eignen Werth  
In ungnügender Selbstsucht.  
Er fährt fort, ihn zu beklagen.  
Ist auf deinem Psalter,  
Vater der Liebe, ein Ton  
Seinem Ohre vernehmlich,  
So erquicke sein Herz!  
Öffne den umwölkten Blick  
Über die tausend Quellen  
Neben dem Durstenden  
In der Wüste.

Seine herzliche Theilnahme ergießt sich im Gebet. Die Auslegung dieser Strophen ist meinem freundlichen Commentator besonders gelungen; er hat das Herzliche derselben innigst gefühlt und entwickelt.<sup>966</sup>

Kannegießer no parece prestar especial atención al término *Psalter* e interpreta la escena de manera muy global. Es posible que la presencia del psalterio fuera una de las razones por las que escribe que el personaje principal del poema se entrega aquí a la oración: “Seine herzliche Theilnahme ergießt sich im Gebet”, debido a sus connotaciones bíblico-religiosas en la literatura precedente. La renovada recepción que recibió *Harzreise im Winter* (originalmente escrito en 1789) gracias al trabajo publicado por Kannegießer en 1821 hizo que Goethe mencionara este hecho al redactar su versión definitiva de *Campagne in Frankreich* en 1822. Dicha obra surgió en dos fases: el escritor revisó entre enero y marzo de 1820 hasta la narración de su estancia en Münster. Después la volvería a retomar en 1821 y 1822, publicándose en mayo de ese mismo año.

Durante la primera fase, el autor intercaló en su narración sobre su estancia en Duisburgo un comentario sobre *Harzreise im Winter* y sobre cómo conoció a Plessing. No en vano se alojó en su casa en aquella ocasión y, aunque los hechos históricos tuvieron lugar en 1792, se debe tener en cuenta que Goethe escribió acerca de ellos en 1820. Existe por tanto una diferencia temporal de casi treinta años. No es extraño que el autor reelabore aquí algunas vivencias y las comente desde su perspectiva de 1820. Es éste el caso cuando Goethe afirma: “*Harzreise im Winter* [hat] die Aufmerksamkeit mancher Freunde bis auf die letzten Zeiten erregt”, donde hace referencia a 1820, y no a 1792. Entre las estrofas que reproduce de nuevo está la séptima:

Wieder ans Tageslicht gelangt schrieb ich die notwendigsten Bemerkungen, zugleich aber auch mit ganz frischem Sinn, die ersten

---

<sup>966</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 21, p. 135.

Strophen des Gedichts, das unter dem Titel: *Harzreise im Winter*, die Aufmerksamkeit mancher Freunde bis auf die letzten Zeiten erregt hat; davon mögen denn die Strophen welche sich auf den nun bald zu erblickenden wunderlichen Mann beziehen hier Platz finden, weil sie mehr als viele Worte den damaligen liebevollen Zustand meines Innern auszusprechen geeignet sind.

Aber abseits wer ist's?  
 Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad,  
 Hinter ihm schlagen  
 Die Sträucher zusammen,  
 Das Gras steht wieder auf,  
 Die Öde verschlingt ihn. [...]

Ist auf deinem Psalter,  
 Vater der Liebe, ein Ton  
 Seinem Ohr vernehmlich,  
 So erquicke sein Herz!  
 Öffne den umwölkten Blick  
 Über die tausend Quellen  
 Neben dem Durstenden  
 In der Wüste.<sup>967</sup>

Witte *et al.* (1996) subrayan la importancia que en su opinión tiene este episodio de Duisburgo: “Dadurch wird der Duisburg-Abschnitt genauso wichtig für das Verständnis von G.s Lage und seiner Auseinandersetzung mit den Mitmenschen wie die Abschnitte über Düsseldorf und Münster”<sup>968</sup>. Se ha observado en este trabajo que la semántica y función de *Psalter*, entendido como instrumento musical de cuerda, no varía entre la primera versión de *Harzreise im Winter* (1789) y la segunda, incluida en *Campagne in Frankreich* (1822).

Por último cabe destacar la presencia del psalterio como instrumento musical en *Im gegenwärtigen Vergangnes*, incluido en la obra *West-östlicher Divan* (escrita entre junio de 1814 y 1819, publicada en este último año). *Im gegenwärtigen Vergangnes* se encuentra en el libro *Moganni Nameh. Buch des Sängers*. Este libro abre el ciclo, y es considerado por algunos autores como una introducción al mundo y cultura orientales. El presente poema ocupa el lugar duodécimo y fue uno de los primeros en ser escritos. Jeßing *et al.* (2004) señalan que Goethe lo escribió el 26 de julio de 1814 cuando viajaba desde Eisenach hacia Fulda<sup>969</sup>. Cabe comparar este texto con el comienzo de la carta WA 3/632 fechada en Eisenach el 13-17 de septiembre de 1777 y dirigida a

<sup>967</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 16, pp. 534-535.

<sup>968</sup> *Op. cit.*, 375.

<sup>969</sup> Jeßing, Benedikt *et al.* (eds.): *Metzler Goethe Lexikon. Personen – Sachen – Begriffe*. Stuttgart, Metzler 2004 (2ª ed.), p. 219.

Charlotte von Stein: "Wartburg d. 13. S. 77 abends 9. Hier wohn ich nun liebste, und singe Psalmen dem Herrn der mich aus Schmerzen und Enge wieder in Höhe und Herrlichkeit gebracht hat"<sup>970</sup>. Más de treinta años después, el 26 de julio de 1814, un Goethe maduro recordaría durante un viaje de Eisenach a Fulda vivencias pasadas en los alrededores del castillo Wartburg, y su relación con Charlotte von Stein. Plasmó esta experiencia en *Im gegenwärtigen Vergangnes*, que más tarde incorporaría al ciclo *West-östlicher Divan*. Aunque el marco temporal del poema abarca desde la mañana hasta por la tarde, ha sido interpretado también como una metáfora de la vida humana. La palabra *Ritterschloß* se puede identificar claramente con el castillo Wartburg. El título podría hacer referencia a recuerdos del propio Goethe en su viaje del 26 de julio de 1814<sup>971</sup> concernientes a las cacerías en las que acompañaba al joven duque heredero Carl August en los alrededores de Eisenach, y a su relación con Charlotte von Stein. Finalmente, las dos estofas finales "Denn es ziemt, des Tags Vollendung, / Mit Genießern zu genießen" parecen ser una invitación del yo lírico a disfrutar de la vida a cualquier edad:

Ros' und Lilie morgenthaulich  
Blüht im Garten meiner Nähe,  
Hinten an bebuscht und traulich  
Steigt der Felsen in die Höhe.  
Und mit hohem Wald umzogen,  
Und mit Ritterschloß gekrönt,  
Lenkt sich hin des Gipfels Bogen,  
Bis er sich dem Thal versöhnet.

Und da duftet wie vor Alters,  
Da wir noch von Liebe litten,  
Und die Saiten meines Psalters  
Mit dem Morgenstrahl sich stritten.  
Wo das Jagdlied aus den Büschen,  
Fülle runden Tons enthauchte,  
Anzufeuern, zu erfrischen  
Wie's der Busen wollt' und brauchte.

Nun die Wälder ewig sprossen  
So ermuthigt euch mit diesen,  
Was ihr sonst für euch genossen  
Läßt in Andern sich genießen.  
Niemand wird uns dann beschreien  
Daß wirs uns alleine gönnen,  
Nun in allen Lebensreihen

---

<sup>970</sup> WA, sección IV, vol. 3, p. 175.

<sup>971</sup> En la entrada de su diario correspondiente a este día, Goethe anotó: "26. Fünf Uhr von Eisenach. Herrlicher Tag. Berka, Fach. Hünfeld Jahrmarkt. Fulda. Sechs Uhr. Postmeister. M. Petri". WA, sección III, vol. 5, p. 120.

Müset ihr genießen können.

Und mit diesem Lied und Wendung  
Sind wir wieder bey Hafisen  
Denn es ziemt des Tags Vollendung  
Mit Genießern zu genießen.<sup>972</sup>

El *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan* contiene una entrada para *Psalter* que considera al psalterio como un instrumento musical especialmente ligado al mundo oriental y bíblico. Aquí funcionaría como un símbolo de la literatura: “Psalter. Saiteninstrument, bes in bibl-östl Welt, altes Symbol der Dichtkunst”<sup>973</sup>. Retomando la interpretación que ofrece Hans Egon Hass en von Wiese (1957), el psalterio en *Im gegenwärtigen Vergangnes* sería la expresión de una vida elevada y de un canto cercano a lo religioso y al mundo espiritual<sup>974</sup>. Hass también defiende la naturaleza figurada del psalterio en este texto. En el presente trabajo se proponen dos posibles interpretaciones. La primera de ellas considera este cordófono un símbolo de la actividad poética, tal como exponen los hermanos Grimm<sup>975</sup>. Por tanto, el psalterio en *Im gegenwärtigen Vergangnes* se referiría a la poesía que ejecuta el yo lírico. Este instrumento musical funcionaría además como un elemento orientalizante. Aunque probablemente Goethe no lo supiera, conviene tener en cuenta que los psalterios de tipo *ganun* y *sentir* llegaron a Europa en los siglos XI y XII a través de las Cruzadas y de la España musulmana. La segunda interpretación posible que defiende este trabajo, sin pretender en modo alguno descartar las de los autores ya mencionados, considera al psalterio como una sinécdoque o metonimia “la parte por el todo” de la actividad literaria, de manera similar a la lira: no en vano el término *psaltérion* designaba un cordófono con el que los rapsodas de la antigua Grecia acompañaban su recitado. En cualquier caso, estas dos últimas propuestas no quieren ser excluyentes, sino enriquecer las posibilidades de interpretación que ofrece el término *Psalter* en este poema. Cansinos Assens (2003) tradujo este poema como *Pasado en el presente*. Escogió el término “lira”, en vez de psalterio, para mantener el metro endecasílabo: “Un aire perfumado allí se aspira / Igual que cuando amor

<sup>972</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 3, pp. 20-21.

<sup>973</sup> Dill (1987), 301.

<sup>974</sup> “[...] denn ‘Psalter’ meint Dichtung als Ausdruck gesteigerten Lebens, als einen Gesang, der in die Nähe des Religiösen gerückt ist, der sich mit den ewigen Mächten verbunden weiß”. Véase von Wiese (1957), 104.

<sup>975</sup> “(1) ein saiteninstrument von harfenähnlicher gestalt (in der dichtersprache seit dem 17. jahrh. Auch wie leier 3 als symbol der dichtkunst, gesangekunst [...] da wir noch von liebe litten, / und die saiten meines psalters / mit dem morgenstrahl sich stritten. / GÖTTE 5, 18”. Véase Grimm (1984), vol. 13, col. 2199-2200.

nos torturaba / Y de mi lira las vibrantes cuerdas / Competían con la luz de la mañana [...]”<sup>976</sup>.

En 1818, Goethe escribió, por encargo de la corte de Weimar, un *Maskenzug* o mascarada con ocasión de la visita de María Fiódorovna (1759-1828), viuda del zar Pablo I (1754-1801) y madre de la gran duquesa de Weimar María Pávlovna Románova (1786-1859). La obra lleva por título *Festzug dichterische Landes-Erzeugnisse, darauf aber Künste und Wissenschaften vorführend. Bei allerhöchster Anwesenheit ihro Majestät der Kaiserin Mutter Maria Feodorowna in Weimar*, y su puesta en escena tuvo lugar el 18 de diciembre de 1818 con gran éxito. Estaba cuajada de personajes literarios (entre ellos Faust y el Cid), conceptos (la noche, algunos meses del año), seres mitológicos, personificaciones... y además incluía música de acompañamiento. En el epílogo aparece la música (*Tonkunst*), cuya intervención finaliza con la siguiente estrofa:

Es sei ein Harfner, dem die Musen  
Den Psalter wohlgestimmt gereicht,  
Und so gelingt's dem freien Busen:  
Denn alle Saiten schweben leicht,  
Bereit zur Hand, bereit zum Klange,  
Ein Lied erfolgt, man weiß nicht wie. –  
Sein Leben sei im Lustgesange  
Sich und den andern Melodie.<sup>977</sup>

Aquí se considera *Psalter* como un sinónimo del arpa, o al menos como el cordófono que tañe el arpista. Posiblemente Goethe eligiera el vocablo *Psalter* para evitar una repetición que afearía el texto (*Harfner*, *Harfe*). El sonido del instrumento, que acompaña el canto del arpista, transmite alegría a quienes lo escuchan y a él mismo (“Sein Leben sei im Lustgesange / Sich und den andern Melodie”). Las connotaciones positivas y ligeras de este arpista, muy adecuadas al carácter festivo de la obra, contrastan con las del bardo Ossian en *Die Leiden des jungen Werther* y las de Augustin en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, un personaje melancólico y atormentado por su pasado.

---

<sup>976</sup> *Op. cit.*, vol. 4, p. 879.

<sup>977</sup> *Apel et al.* (1985ss.), vol. 6, p. 862. Gracias a unas indicaciones de Goethe se sabe que esta parte del texto no tuvo música: “Sie [*die Musik*] dauert abermals so lange bis die Personen des Epilogs sich vor gnädigster Herrschaft rangiert haben; alsdann schweigt die Musik und hat weiter keine Verpflichtung”. *Op. cit.*, vol. 6, p. 1428.



### 3.5. SAITENINSTRUMENT Y SAITENSPIEL

El término alemán *Saiteninstrument* hace referencia a un instrumento musical cordófono sin especificar de qué tipo. Según una clasificación tradicional, los cordófonos pueden ser de cuerda pulsada (*Zupfinstrumente*), frotada (*Streichinstrumente*) o percutida (*Tasteninstrumente*). Esta ambigüedad semántica también queda patente en el alemán actual: “Musikinstrument, dessen Töne aus den Schwingungen gespannter Saiten (durch Zupfen, Streichen, Schlagen o. Ä.) entstehen”<sup>978</sup>. La vaguedad del término presenta muchos problemas a la hora de averiguar su organología dentro de la obra literaria de Goethe, pues puede designar desde un laúd hasta un contrabajo. La imprecisión semántica de *Saiteninstrument* hace necesario un acercamiento musicológico a este tipo de instrumentos para intentar obtener un conjunto de rasgos comunes a todos ellos.

El vocablo *Saitenspiel* también está presente en la obra de Goethe y presenta problemas de ambigüedad muy parecidos a los de *Saiteninstrument*. Designa la acción de tañer o tocar un instrumento de cuerda pulsada o frotada. El *Deutsches Wörterbuch* de los hermanos Grimm dedica una entrada a *Saitenspiel*, y señala varios significados. El primero se refiere a la acción de tañer un cordófono, así como a la pieza musical que se interpreta con el mismo: “1) *das spielen auf einem saiteninstrumente und das gespielte stück*”<sup>979</sup>. La segunda acepción designa el propio instrumento de cuerda: “2) *das instrument, auf dem man spielt*”<sup>980</sup>. Finalmente, el tercer significado es figurado y se refiere al alma humana: “3) *übertragen auf die menschliche seele*”<sup>981</sup>. En alemán actual se define *Saitenspiel* como “das Spielen auf einem Saiten- meist Zupfinstrument”<sup>982</sup>. Al ser *Saitenspiel* y *Saiteninstrument* conceptos muy relacionados entre sí, se estudiarán en este apartado de manera paralela.

En el presente trabajo también se tendrá en cuenta el vocablo *Saite* para otorgar un contexto más amplio a *Saitenspiel* y *Saiteninstrument*. El *Deutsches Wörterbuch* dedica una entrada a *Saite* y distingue dos significados principales. El primero de ellos se remite al concepto real:

<sup>978</sup> Scholze-Stubenrecht, Werner et al.: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. Mannheim, Dudenverlag 1999, vol. 7, p. 3271.

<sup>979</sup> Grimm (1984), vol. 14, col. 1668.

<sup>980</sup> *Op. cit.*, vol. 14, col. 1669.

<sup>981</sup> *Ibid.*

<sup>982</sup> Scholze-Studenrecht (1999), vol. 7, p. 3271.

1) eigentlich. a) eine aus darm- oder metallfäden gedrehte schnur, die auf eine laute, harfe, zither, geige oder anderes saiteninstrument gespannt, klangwirkung hat [...] b) von der sehne der armbrust [...] vom zettel oder der kette beim garn, aufgespannt ähnlich den saiten einer harfe.<sup>983</sup>

El segundo tiene un sentido figurado, funcionando como una metáfora conceptual ontológica en la que el cuerpo actúa como un instrumento musical cordófono<sup>984</sup>: “2) übertragen, von der menschlichen seele, deren regungen den angeschlagenen und schwingenden saiten eines saiteninstrumentes verglichen werden [...]”<sup>985</sup>. Los hermanos Grimm incluyen además algunas unidades fraseológicas con *Saite* y explican su significado. Todas ellas parten del mismo principio: para explicar un fenómeno abstracto se recurre a una realidad concreta, que en este caso son las cuerdas de un instrumento musical:

Einem die saiten spannen, *ihn scharf vornehmen* [...] Die saiten hoch, zu hoch spannen, anziehen, *hohe, übertriebene forderungen stellen, ansprüche machen* [...] Alle Saiten anspannen, *alle mittel anwenden, um seinen zweck zu erreichen* [...] Er hat gute saiten aufgezogen, *mit ihm ist gut auszukommen*. [...] Einem gute saiten aufziehen, *ihn freundlich stimmen*: [...] Andere, gelindere saiten aufziehen, *sanfter verfahren* [...] Auf der letzten saite spielen, *wenn es zu ende geht mit leben oder auch mit vermögen, mit kraft, fähigkeit u. ä.* [...] Die alte leyer mit einer neuen saite beziehen, *oft vorgebrachtes noch einmal wiederholen*.<sup>986</sup>

Butzer y Jacob (2008) analizan la simbología de los conceptos *Saite* y *Saitenspiel*, que consideran de manera conjunta:

*Saite / Saitenspiel*. Symbol der harmon. Weltordnung, der inneren Natur des Menschen, der Dichtkunst und des treffenden Worts. – Relevant für die Symbolbildung sind (a) die zwei mögl. Funktionen einer S. als Teil eines Musikinstruments oder eines Bogens; (b) die physikalisch bedingte Mehrtönigkeit und der gestimmte oder ungestimmte Zustand der S., (c) ihre Spannung und die Möglichkeit des Reißens, (d) die Schwingung und das Mitschwingen anderer S.<sup>987</sup>

---

<sup>983</sup> Grimm (1984), vol. 14, col. 1664-1666.

<sup>984</sup> “[...] nuestras experiencias con objetos físicos (especialmente nuestros propios cuerpos) proporcionan la base para una variedad extraordinariamente amplia de metáforas ontológicas, es decir, formas de considerar acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc., como entidades y sustancias”. Lakoff, George y Johnson, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra 1980, p. 64.

<sup>985</sup> *Op. cit.*, vol. 14, col. 1666.

<sup>986</sup> *Op. cit.*, vol. 14, col. 1666-1667.

<sup>987</sup> *Op. cit.*, 310.

Butzer y Jacob (2008) distinguen cuatro simbologías diferentes para *Saite* / *Saitenspiel*. La primera identifica ambos vocablos con la armonía del mundo y se remite a la teoría pitagórica de las esferas:

1. Symbol der harmonischen Weltordnung. Ausgehend von der mathemat.-musikal. Kosmologie der Vorsokratiker (bes. Pythagoras) mit ihrem Gedanken der Sphärenharmonie verweist der Zusammenklang der S. auf die harmon- Fügung der Welt, die Dissonanz auf die Erfahrung von ontolog. oder sozialen Missverhältnissen.<sup>988</sup>

El segundo significado de *Saite* / *Saitenspiel* como símbolos literarios se refiere a la naturaleza interna del hombre:

2. Symbol der inneren Natur des Menschen [...] Als Symbol der inneren Natur des Menschen, seiner Empfindungen und Gefühle wird die S. seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. oft verwendet: als sympathet. Mitklingen der Menschen untereinander im Bild gleichgespannter S. [...], zum Ausdruck von Seelenverwandtschaft [...], als Zusammenstimmen unterschiedener S. [...], wie auch umgekehrt des verfehlten Seelenklangs [...] Die reißende S. ist schließlich Signal eines Kommunikationsverlusts oder der krankhaften Verselbständigung der inneren Natur [...].<sup>989</sup>

El último significado de *Saite* y *Saitenspiel* enlaza con el ya señalado para el arpa, y sobre todo para la lira: su identificación con la actividad literaria y poética.

3. Symbol für die Dichtkunst, ihre Wirkung und das treffende Wort. Der mytholog. Ursprung der Dichtung durch Orpheus' Gesang [...] ist mit der musikal. Begleitung eines S.instruments verknüpft (Laute, Lyra/Leier). Mit der Autonomisierung der Kunst wird der Dichter selbst zum Schöpfer einer harmon. Weltordnung [...], der die Dissonanzen der Welt in einen Zusammenklang überführt.<sup>990</sup>

---

<sup>988</sup> *Íbid.*

<sup>989</sup> *Íbid.*

<sup>990</sup> *Íbid.*

### 3.5.1. CONCEPTO MUSICAL

Como ya expusimos en la introducción a este capítulo, los términos *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* son demasiado amplios como para poder identificarlos con instrumentos concretos sin un contexto. Se considera que *Saite* proviene de la raíz indoeuropea \**sēi-*, que significa “atar, amarrar”. En antiguo alto alemán convivían las grafías *saita* y *saito*, mientras que en alemán medio predominaba la grafía *seite*. En el siglo XVII comenzó a cambiar el diptongo *ei* por *ai*, de tal manera que pudieran diferenciarse claramente *Saite* (“cuerda”) y *Seite* (“lado, página”) <sup>991</sup>.

El sustantivo *Instrument* fue adoptado por la lengua alemana en el siglo XVI a partir del latín *instrumentum* con el significado de “utensilio”. No debe confundirse, pues, con el alemán medio *instrument*, que significaba “documento” o “prueba” <sup>992</sup>. La aparición del compuesto *Saiteninstrument* es posterior al siglo XVI. Se desconoce el origen del sustantivo *spil* (en antiguo alto alemán y alemán medio), pero se sabe con certeza que podía hacer referencia a los movimientos de una danza o, con una semántica más amplia, a un entretenimiento o diversión <sup>993</sup>. Es dentro de esta segunda acepción donde se ha buscado el significado de *Saitenspiel*: “entretenimiento con un instrumento cordófono”.

Curt Sachs no aporta más información en su *Real-Lexikon* (1913). Define este término como “ein Instrument, dessen wesentlicher, tonerregender Bestandteil die gespannte Saite ist” <sup>994</sup>. Hornbostel y Sachs (1914) proponen una clasificación que sigue siendo válida hoy en día, basada en dos tipos fundamentales de cordófonos: *Harfeninstrumente* y *Zitherinstrumente*. En el primer grupo, la encordadura es perpendicular al cuerpo de resonancia, mientras que en el segundo las cuerdas están dispuestas de manera paralela al mismo. Todos los tipos diferentes de arpas y liras están englobados en los *Harfeninstrumente*.

Los *Zitherinstrumente* (“familia de la cítaras”) se pueden clasificar en simples (*Zithernfamilie*, cuentan sólo con una caja de resonancia) y en compuestos (con cuerpo sonoro y cuello o mástil). Los compuestos incluyen la familia de los laúdes (*Lautenfamilie*: laúdes, guitarras,

---

<sup>991</sup> Véase *Wermke et al.* (2001), 693.

<sup>992</sup> *Op. cit.*, 365.

<sup>993</sup> *Op. cit.*, 788.

<sup>994</sup> *Op. cit.*, 328.

mandolinas, charangos...) y la de los violines (*Geigenfamilie*: todos los tipos de violines, violas, violas de gamba, violoncellos y contrabajos). Por el contrario, la *Zithernfamilie* engloba toda la familia del piano y a sus antecesores (clave, espineta, pianoforte...), además de los psalterios y las cítaras. El Anexo III de este trabajo presenta con más detalle la clasificación de Hornbostel y Sachs aplicada al arpa y a los cordófonos emparentados con ella<sup>995</sup>.

---

<sup>995</sup> Consúltense además Simon, Peter: *Die Hornbostel / Sachs'sche Systematik der Musikinstrumente: Merkmalarten und Merkmale*. Mönchengladbach, Peter Simon 2004, de donde está sacada esta clasificación.

### 3.5.2. SAITENINSTRUMENT Y SAITENSPIEL EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA EN LENGUA ALEMANA

Ha quedado expuesta ya la enorme dificultad de interpretación que ofrecen los términos *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* debido al vasto campo semántico que abarcan. Astrid Eitschberger expone este mismo obstáculo en su obra *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters* (1999). En ella se ve obligada a identificar el término medieval *saitspiel* con el concepto general de *Chordophon* o cordófono: “Der Anteil der Chordophone wird aber zu einem wesentlichen Teil getragen von den Stellen, die keinen spezifischen Namen nennen, sondern nur allgemein den Begriff *saitspiel*”<sup>996</sup>. En este apartado hemos estudiado exclusivamente la presencia de los vocablos *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* en la literatura en lengua alemana. No obstante, los primeros instrumentos cordófonos se remontan a los orígenes del hombre, y se hace necesaria una breve explicación musicológica para entender mejor su presencia en la literatura.

La civilización china desarrolló un elaboradísimo simbolismo musical con uno de sus instrumentos más significativos: el *ch'in*. Su organología y sonido estaban plenos de simbolismo, pues la correcta afinación estaba asociada al orden y al buen funcionamiento del país. Giesel (1978) defiende que la primera civilización en elaborar una teoría de los intervalos musicales fue la china<sup>997</sup>. Ciertamente, desarrolló un estudio de las longitudes de las cuerdas, así como de sus proporciones. Es muy probable que los babilonios también conocieran los intervalos y proporciones creados por las diferentes longitudes de la cuerda.

La civilización egipcia desarrolló además un sistema que identificaba a cada uno de los sonidos musicales e intervalos con un planeta, un día de la semana y una hora del día. Ya señalamos que los estudios desarrollados por los babilonios y egipcios serán un punto de apoyo para la teoría pitagórica de la armonía de las esferas<sup>998</sup>. Ésta se basa también en los distintos sonidos creados por una sola cuerda al cortarla por distintos sitios (en el centro, en la parte superior o inferior), así como su relación proporcional entre ellos (intervalos). Los pitagóricos trasladaron

---

<sup>996</sup> *Op. cit.*, 307.

<sup>997</sup> *Op. cit.*, 8-9.

<sup>998</sup> *Op. cit.*, 16-22 y 29.

sus conocimientos de armonía musical al movimiento de los planetas, desarrollando así la teoría de la armonía de las esferas<sup>999</sup>.

*Chordé* (en griego) y *chorda* (en latín) designaban una cuerda hecha de tripa de animal a la que previamente se había lavado y secado. Tras este proceso se enrollaba y tensaba la tripa hasta formar una cuerda apta para ser colocada en el bastidor de un instrumento musical. Las cuerdas de dicho material no eran tan resistentes como las de hoy en día y se rompían muy a menudo. Por esa razón, el mantenimiento de los cordófonos antiguos era más costoso que el de otros instrumentos, por ejemplo de percusión o de viento.

El diálogo de Platón titulado *Fedón o de la inmortalidad del alma* es uno de los textos más importantes para la simbología musical cristiana adoptada por la Patrística<sup>1000</sup>. Giesel (1978) señala que los Padres de la Iglesia elaboraron varias simbologías para los conceptos *chordé* y *chorda*: aquí se expondrán las más importantes. La primera asocia las cuerdas de un instrumento al cuerpo humano o a ciertas partes del mismo: así, Hugo de San Víctor (1096-1141) afirma: “Chorda est corpus”<sup>1001</sup>. Esta simbología se encuentra especialmente vinculada a los cordófonos *kithára* y *psaltérion*. La segunda se relaciona con la elaboración de las cuerdas a partir de las tripas del animal, sin las que no sería posible el bello sonido del instrumento. Ello simbolizaba la mortificación de la carne e incluso el martirio, que permitían alcanzar la perfección del alma. Sirvan como ejemplos la afirmación de Remigio de Auxerre (841-908): “Per chordas carnis siccationem intelligimus” y la de Haymo de Halberstadt (¿?-853): “Tenduntur chordae in ligno, quia sancti imitantur Christi crucem et passionem”.

Según Giesel (1978), el tercer significado que los Padres de la Iglesia atribuyeron al concepto de *chorda* está íntimamente ligado a la tradición platónica e identifica el alma humana con las cuerdas de un instrumento musical. Siguiendo a Jerónimo de Stridon, “in cithara nostra, et corpus et anima et spiritus, omnibus chordis composita sunt”. Existen otras analogías de la cuerda con la virtud (según Bruno de Würzburgo: “chorda, id est virtus”) y con el corazón (Rufino de Aquileia: “Tante ergo chordas in corde”). Quedó expuesto anteriormente que el número de cuerdas de los instrumentos musicales también estaba revestido de una simbología muy concreta, especialmente en el caso del número diez.

<sup>999</sup> *Op. cit.*, 29-32.

<sup>1000</sup> Véase Gil Fernández (1997), 84-85.

<sup>1001</sup> Todas las citas relativas a los Padres de la Iglesia que se expondrán a continuación se encuentran en Giesel (1978), 293-295.

Con respecto a la literatura en lengua alemana, la obra de Otfrid von Weißenburg *Evangelienbuch* recoge un término que circunscribe el *Saitenspiel*. Éste puede proporcionar algunas pistas acerca del concepto que se tenía del mismo en el siglo IX. Aparece en el capítulo 23 del libro V. En él, el autor expresa las alegrías del Cielo, contraponiéndolas con las carencias de la vida terrenal. En este fragmento los instrumentos acompañan los cánticos de los ángeles. Los versos más interesantes son 197-202 (capítulo 23 del libro V, titulado *De aequalitate caelestis regni et inaequalitate terreni*). Algunos fueron citados ya en el capítulo dedicado al arpa, pues en ellos se nombra un conjunto englobado dentro de la expresión “spil, thaz seiton fuarent”, que incluye el concepto de *Saitenspiel*:

Sih thar ouh ál ruarit	thaz órgana fuarit,
Líra joh fídula	joh manágfaltu suégala,
Hárpha joh róttá,	joh thaz io gúates dohta,
Thes mannes múat noh io giwúag:	thar ist es álles ginuag.
Thaz spil thaz séiton fuarent	joh man mit hánton ruarent,
Ouh mit blásanne:	thaz hórist thu allaz thánne [...] <sup>1002</sup>

Notker Labeo fue uno de los primeros escritores en lengua alemana que utilizó la palabra *seît-spil*. Aparece en su *Translatio barbarica psalterii Notkeri tertii*, dentro del comentario al salmo 91, 4. El autor explica qué tipo de instrumento es la *rotta* (una especie de arpa que se cree originaria de las Islas Británicas) de la siguiente manera: “rotta ein slahta órgin-sangis. so also seît-spil ist”<sup>1003</sup>. *Alexander-Epos* fue escrito por Pfaffe Lamprecht hacia el año 1125. Los versos 6034-6038 describen el *seît spile*, que a partir del siglo XII aparecerá con mucha frecuencia en las novelas medievales en lengua alemana. En la mayoría de los casos, esta actividad se referirá a un agradable entretenimiento musical que tiene lugar en un círculo aristocrático o incluso en la realeza:

so stunden dar an einen rinc  
tusint jungelinge  
uon irn ingesinde.  
di plagen hubischeite uile  
mit allirschlachte seit spile. <sup>1004</sup>

<sup>1002</sup> Vollmann-Profe (1987), 166.

<sup>1003</sup> Sehrt, Edward H. et al. (eds.): *Die Werke Notkers des Deutschen*. Tübingen, Max Niemeyer 1981, vol. 9, p. 342.

<sup>1004</sup> *Ibid.*



*Seit spile* y *seitspil* son grafías anteriores a la actual *Saitenspiel*. Este concepto aparecerá de nuevo en *Rolandslied* (escrita por Pfaffe Konrad alrededor de 1170), por ejemplo en los versos 650-652:

si hôrten sagen unde singen,  
vil maniger slachte seitspil.  
aller wunne was dâ vil<sup>1005</sup>

*Salman und Morolf* (aprox. 1190) es la obra más relevante de este período respecto a la representación de música instrumental y de los propios músicos. Al regresar de la Cruzada, Morolf disfraza a Salman de músico ambulante para que pueda entrar en el castillo enemigo. Los versos 2502-2509 relatan la actuación musical de Salman ante la corte; a diferencia de los ejemplos anteriores, en los que *seiten spiel* designaba el tañido de varios instrumentos cordófonos diferentes, aquí cabe identificar claramente *seitenspil* con el tañido del arpa (*harpe*):

Dem spielman er die harpe [ûz der hende] nam,  
[er leite sie ûf sîne bein,]  
vil schône slûg er dar an.  
er gedâcht an kunig Dâvit den vater sîn,  
der vor der alten Troie  
erdâcht daz êrste seitenspil.<sup>1006</sup>

Las novelas cortesanas del siglo XIII aportan valiosa información acerca de las costumbres de las clases altas. A partir de estas fuentes se puede deducir que los cordófonos más habituales en actuaciones musicales eran tres: el arpa, la *rotte* (un tipo de arpa medieval) y el *fiedel* (un antecesor del violín). Por tanto, resulta probable que alguno de ellos, o incluso todos, estuvieran englobados dentro del concepto genérico *seitspiel*. Como instrumentos solistas o acompañantes no podían faltar en las fiestas y ceremonias de la Corte. En el siglo XIII los cordófonos constituían un indicador de la clase social a la que pertenecía su tañedor (siempre que no fuera un músico profesional). Los instrumentos de cuerda pulsada (*harfe*, *rotte*, etc) se asociaban muy especialmente con el rey David, y, por tanto, con las clases sociales más elevadas como la realeza y la alta aristocracia. Dicho fenómeno se observa claramente en *Tristan*, de Gottfried von Straßburg. El caballero Tristan no sólo domina la espada, sino que también ha sido educado en las artes musicales. En una

---

<sup>1005</sup> Kartschoke, Dieter (ed.): *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Stuttgart, Reclam 1993, p. 50.

<sup>1006</sup> Vogt, Friedrich (ed.): *Salman und Morolf*. Halle, Niemeyer 1880, p. 98.

conversación con Marke, Tristan le explica que aprendió a tocar todos los instrumentos de cuerda con maestros de diferentes países. Los versos 3675-84 ilustran la variedad de cordófonos que englobaba el término *seitspil* en el siglo XIII (véase también 3.3.2. *La lira en la historia de la literatura*, donde ya apareció este texto):

Mich lerten Parmenien  
Videln und symphonien;  
Harpfen unde rotten  
Daz lerten mich Galotten,  
Zwene meister Galoise;  
mich lerten Britunoise,  
Die waren uz der stat von Lut,  
Rehte liren und sambjut.  
“sambiut, waz ist daz, lieber man?”  
“daz beste seitspil, daz ich kan”<sup>1007</sup>

Por tanto, un *seitspil* podía ser un violín (*videl*), un organistrum (*symphonie*) o un arpa (*harphe*, *rotte*, *lîre*) entre otros cordófonos. Aunque no se conoce con certeza la organología del *sambiût*, es probable que se tratara de un psalterio o incluso de un predecesor del laúd<sup>1008</sup>. En el siglo XIII, los instrumentos de esta clase se consideraban como los más adecuados en para la educación musical de la realeza y la aristocracia. Tristan no resulta una excepción: domina la mayoría de ellos y de esta manera da muestras de una excelente formación. El verso 7876 indica que este personaje dominaba “manic edele seitspil”, es decir, varios cordófonos. A veces aparece el vocablo *seiten* (por ejemplo en los versos 3559, 3570 y 3603). Van Schaik (1985) afirma que esta palabra casi siempre hace referencia a la encordadura del arpa (*harpfe* o *harphe*)<sup>1009</sup>.

La grafía de la palabra *Saitenspiel* varía según el autor. Aunque este fenómeno aparece ya en obras literarias del siglo XII, viene a ser especialmente notable en las de finales del XIII. Sirva como ejemplo un pasaje de *Eneit* (aprox. 1170 - aprox. 1190), de Heinrich von Veldeke (aprox. 1150 – aprox. 1200). Los versos 13159-13164 describen la música que acompaña la boda de Eneas:

Dâ was spil unde sank,

---

<sup>1007</sup> Weber (1967), 103.

<sup>1008</sup> V. Singer, S. (ed.): *Heinrichs von Neustadt “Apollonius von Tyrland”, “Gottes Zukunft” und “Visio Philiberti”*. Dublin y Zürich, Weidmann 1967, pp. 182-183.

<sup>1009</sup> “Wo die *seiten* schlechtweg genannt werden, handelt es sich ausschließlich um die Saiten der *harpfe* / *harphe* [...] In den Versen 8064, 13162, 13189 y 13414 sowie 13448 meint *spil* ein ganz bestimmtes Instrument oder dessen Bespielung”. Van Schaik (1985), 1013.

Buhurt unde gedrank,  
phîfen unde springen,  
vedelen unde singen,  
orgeln unde seitspil,  
meneger slahte froude vil.<sup>1010</sup>

Hartmann von Aue (aprox. 1180 – aprox. 1220) señala en *Erec* (finales del s. XII) e *Iwein* (hacia 1200) que el canto y el tañido de instrumentos cordófonos pertenecían a los entretenimientos adecuados para un caballero. La presencia de instrumentos musicales en la novela de Wolfram von Eschenbach (aprox. 1170 - aprox. 1220) *Parzival* (aprox. 1200-1210) tiene como función resaltar el esplendor y la riqueza de la corte. En este mismo fragmento, *seitspil* sería identificable con el violín (*Fiedel*):

dô vrâgete mîn her Gâwân  
umbe guote videlære,  
ob der dâ keiner wære.  
dâ was werder knappen vil,  
wol gelêrt ûf seitspil.<sup>1011</sup>

La formula estandarizada *aller / maneger hande seit(en)spil* aparece varias veces en *Wigalois* (hacia 1205), de Wirnt von Grafenberg (aprox. 1200 - ¿?). Sirvan como ejemplos los versos 236, 1667 y 8649 ("dâ was michel vreude vor / von maneger hande seitspil")<sup>1012</sup>. En este caso no es legítima la identificación de este sustantivo colectivo con instrumentos cordófonos, pues no existe un contexto que permita establecerla. Algo parecido ocurre con los versos 1085,4s de *Virginal* (aprox. 1280): "si heten busûnn, schalmîen vil, / tambûrn und ander seiten spil"<sup>1013</sup>. Teniendo en cuenta estos ejemplos se observa ya en la literatura medieval en lengua alemana que es imposible identificar *Saitenspiel* con cordófonos concretos si falta un contexto que permita dicha relación (véase el ejemplo citado de *Parzival*). Existen algunos casos, sin embargo, en los que un instrumento de esta índole hace descartar su presencia dentro del citado término genérico. En la obra de Rudolf von Ems (aprox. 1200 – aprox. 1254) *Weltchronik* (aprox. 1250) se encuentra

<sup>1010</sup> Ettmüller, Ludwig: *Heinrich von Veldeke. Eneasroman*. Stuttgart, Reclam 1986, p. 734.

<sup>1011</sup> Bartsch, Karl (ed.): *Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel*. Leipzig, Brockhaus 1932, vol. 3, p. 13.

<sup>1012</sup> Kapteyn, J. M. N. (ed.): *Wigalois der Ritter mit dem Rade*. Bonn, Fritz Klopp 1926, p. 366.

<sup>1013</sup> Citado según Riedel (1959), 213.

un pasaje donde el arpa no aparece englobada dentro de *seitenspil* (versos 23922-247):

David der seldom riche  
Was vor dem kúnege ellú zil,  
Mit harfen und mit seitenspil  
Irvroiter sin gemuote gar  
So im sin tobgesúhte war,  
und nam im allin sweren muot.<sup>1014</sup>

Esto confirma una vez más la necesidad de un contexto y muestra que el término *Saitenspiel* en sus diferentes grafías se utilizaba como un “comodín” para ajustar los versos a la rima, tal como observamos en *Alexander*, obra que Rudolf von Ems escribió hacia 1240. Los versos 7219-7222 muestran lo útil que resulta esta palabra para hacer la rima con la forma verbal *vil*, que aparecía con gran frecuencia: “der was dô beidenthalben vil. / tambûre schellen seitspil”<sup>1015</sup>. Este mismo caso se vuelve a observar en los versos 14641-42 de *Alexander* (aprox. 1287), obra escrita por Ulrich von Eschenbach: “ûf aller hande seitenspil; / ouch sûezer videlaere vil / sistrum unde schellen, auch hôrte man dô erhellen”<sup>1016</sup>.

La tradición de la novela cortesana tuvo una gran influencia en la literatura del siglo XIV. Es evidente, por ejemplo, que Heinrich von Neustadt tuvo en cuenta la obra de Gottfried von Straßburg al escribir a comienzos del s. XIV *Apollonius von Tyrlant* (aprox. 1312). Los versos 14981-84 reflejan una vez más cómo el aprendizaje de instrumentos cordófonos tradicionalmente se consideraba muy adecuado para las damas de alta alcurnia:

Als uns di abentewr sayt,  
Weylent was ain gewonhait  
Das man die junckfrauen an zil  
Lernte gern saitten spil.<sup>1017</sup>

La archiduquesa Eleonora de Austria escribió la novela *Pontus und Sidonia* hacia 1450. Se trata de una obra en la que los instrumentos musicales suelen aparecer en ocasiones festivas por influencia de la

---

<sup>1014</sup> Ehrismann, Gustav (ed.): *Rudolfs von Ems Weltchronik. Aus der Wernigeroder Handschrift*. Berlín, Weidmann 1915, p. 334.

<sup>1015</sup> Citado según Riedel (1959), 216.

<sup>1016</sup> Toischer, Wendelin (ed.): *Alexander von Ulrich von Eschenbach*. Tübingen, Litterarischer Verein 1888, p. 390.

<sup>1017</sup> Singer (1967), 238.

tradición literaria anterior: “Da entgegen kam gerittn der graff vō Mortanj gar kostlich in seinē harnasch vnd mit grössem schall, mit trūmettern vn allerlaÿ saittnspil”<sup>1018</sup>. Por lo general, *Saitenspiel* sigue ligado a contextos cortesanos en las obras literarias del Humanismo temprano: en esta época proliferaron las novelas en prosa, y en muchas de ellas existen referencias a la música o a instrumentos.

La mayoría de los pasajes con instrumentos musicales se encuentra dentro de celebraciones que atañen al personaje que da nombre a la obra. Se observa la presencia de *Saytenspil* en *Weißkunig* (1514), dentro del ya citado capítulo XXXII de la segunda parte, titulado *Wie der Jung Weiß kunig, die Musica, unnd Saytenspil, lernet Erkennen*. Aquí, el arpa es el instrumento del rey David y su música sirve para alabar a Dios. Por otro lado, la producida por el *Saytenspil* da valor a Alejandro Magno para la batalla, asegurándole la victoria. Ambas razones animan al rey a aprender música, pues considera que el fervor y la valentía son las virtudes más grandes de un rey. Vemos pues cómo en esta obra se asocia el *Saytenspiel* con el valor; su sonido no es, como cabría esperar, fuerte y estremecedor, sino alegre (“die fröhlichen Saytenspil”):

[...] der groß kunig Alexannder, ist oftmalen, durch der menschen, lieblich gesang, und durch die fröhlichen Saytenspil bewegt worden, das Er seine veind geslagen hat, aus dem war der Jung weiß kunig gröslichen in seinem gemuet bewegt, und in seinem hertzen Entzundt, in dem lob gotes, dem kunig Davit, und in der streitperkait, dem kunig alexannder, nach zu folgen, und Er lernet mit grossem Emsigen vleiss erkennen, die art des gesangs, und saydtenspils, dann Er nam fur sich, die zway grossen stuck, den lob gottes, und die Überwyndung seiner veindt, das dann ainem kunig die zwo höchsten tugend sein [...].<sup>1019</sup>

. En la novela *Galmy* (1539), escrita por Georg Wickram (aprox. 1505 – aprox. 1562), la expresión “mancherley seyttenspil”<sup>1020</sup> se corresponde con la música que acompaña un torneo. Pero no pasará mucho tiempo antes de que el término que nos ocupa adquiera nuevos significados: en la novela *Knabenspiegel* (1554), del mismo autor, el protagonista Wilibaldus abandona el hogar paterno y se hace músico ambulante. Junto a su compañero Lottarius abre una taberna, y el narrador comenta al respecto: “Wo sie ein Pancket hatten / müsten alzeit

<sup>1018</sup> Hahn, Reinhard (ed.): “*Pontus und Sidonia*” in *der Eleonore von Österreich zugeschriebenen Fassung* (A). Göppingen, Kümmerle 2005, p. 46.

<sup>1019</sup> Treitzsaurwein (1775), 78.

<sup>1020</sup> Riedel (1959), 371.

schoene Frawen und Seytenspeyl bey jhn sein”<sup>1021</sup>. *Saitenspiel* ha abandonado aquí el ambiente cortesano y solamente forma parte del entretenimiento de una taberna con mala reputación. Probablemente este término haga referencia a algún cordófono de la familia de los violines o de las guitarras, que eran instrumentos típicos de entretenimiento popular. La edición berlinesa de *Historia von D. Johann Fausten* (1590), obra de Johann Spies (1540-1623), describe en el capítulo 56 (titulado *Wie D. Fausts selbst ein Gasterey anrichtet*) los instrumentos musicales que el protagonista hace tocar en su establecimiento para entretenimiento de la clientela. Entre ellos se encuentra el genérico *Seitenspiel*, quien cumple en este texto la misma función que en *Knabenspiegel*:

Neben diesem waren auch verhanden allerley Instrument vnd Seitenspiel, darauff seiner Diener einer so perfect war, und wol spielen kundte, das kein Mensch sein lebtag so lieblich gehört hatte, ja er kondte auch mancherley Seitenspiel zugleich ineinander bringen, das jr viel, als Lauten, Positiffen, Zwerchpfeiffen, Harffen, Zincken, Posaunen, a. zusammen giengen, und sahe man doch in alleine, in Summa, es mangelte da nichts an allem, was zur froeligkeit dienete, vnd war niemand der etwas mehr begerte.<sup>1022</sup>

La obra lírica *Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder* (1668) de Angelus Silesius (1624-1677) incluye el término *Saitenspiel* dentro del tercer libro, poema 120 (titulado *Sie muntert sich aus dem Getöne der Kreaturen zu seinem Lobe auf*). Aquí *Saitenspiel* se refiere a un cordófono que sirve al “yo lírico” como instrumento de alabanza a Dios. Aunque no lo indica expresamente, podría identificarse con un arpa por el contexto pastoril y religioso que impera a lo largo de la obra, y que fácilmente hace pensar en el joven David. El texto comienza de la siguiente manera:

Auff meine Stimm und Saitenspiel /  
Laß Jesu zu Ehren  
Dich hurtiglich hören /  
Und mache seines Lobes viel:  
Musicire /  
Figurire /  
Laß es schallen /  
Daß die Wälder widerhallen.<sup>1023</sup>

---

<sup>1021</sup> Müller, Jan-Dirk (ed.): *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1990, p. 723.

<sup>1022</sup> Kühne, August (ed.): *Das älteste Faustbuch. Wortgetreuer Abdruck der edition princeps des Spies'schen Faustbuches vom Jahre 1587*. Zerbst, Luppe 1868, p. 147.

<sup>1023</sup> Fischer, Michael y Fugger, Dominik (eds.): *Angelus Silesius. Heilige Seelen-Lust*. Kassel, Bärenreiter 2004, p. 387.

El vocablo *Saitenspiel* desempeña una función totalmente diferente en *Der abenteuerliche Simplicissimus* (1669), de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, pues aparece en un contexto similar al de *Faustbuch*. En el capítulo 30 del libro I, Simplicius relata cómo los asistentes a un banquete se emborrachan y empiezan a hacer ruido con los instrumentos musicales que encuentran a mano: "Ja man machte zuletzt mit Trommeln / Pfeiffen und Saeitenspiel Lermen / und schoß mit Stuecken darzu"<sup>1024</sup>. *Saeitenspiel* es un término generalizante que se refiere a un número indeterminado de cordófonos: podría identificarse aquí con algún instrumento popular de la época, por ejemplo violines, laúdes o algún tipo de guitarra. Otra obra de Grimmelshausen en la que aparece el vocablo que nos ocupa es la novela *Der seltsame Springinsfeld* (1670). Su protagonista es un violinista ambulante que en el segundo capítulo entra en una taberna. El efecto de la música de su violín y de su voz se asemeja nada menos que al de tres instrumentos cordófonos. De nuevo se puede observar cómo este tipo de instrumentos estaba al servicio del entretenimiento popular:

Er hatte sich kaum ein wenig gewärmet / als er ein kleine *Discant*-Geyge hervor zog [...] vor unsern Tisch trate und eins daher striche / worzu er mit dem Maul so artlich humset und quickelirt / daß einer der ihn nur gehört und nicht gesehen / hätt glauben müssen / es wären dreyerley Seiten-Spil untereinander gewesen [...].<sup>1025</sup>

En numerosas novelas en lengua alemana del siglo XVII aparece el término *Saitenspiel* con muy diversas grafías, incluso en formas de plural. Hasta entonces había sido un sustantivo genérico que designaba un solo cordófono o un conjunto indeterminado de cordófonos. En *Arminius und Thußnelda* (1689-1690), de Daniel Casperus von Lohenstein, se refleja también cómo los *Saeitenspiele* acompañan al canto y ejercen una influencia sobre el ánimo de los oyentes. En este caso, su sonido es triste y hace que los que lo escuchan se sientan melancólicos: "Nachdem nun die Saeitenspiele die Gemuether derer Zuhörer durch einen betruebten Thon vorbereitet hatten / fieng [...] Hermunduris an / die beyden Stroeme

<sup>1024</sup> Breuer, Dieter (ed.): *Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Werke*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1989, vol. 1, p. 106. En la traducción de Manuel José González se identifica el término *Saitenspiel* con un conjunto de arpas: "Finalmente, comenzaron a hacer ruido con los tambores, pífanos y arpas y disparaban objetos, sin duda para ayudar al vino a tomar por la fuerza la fortaleza de los estómagos". González, Manuel José (ed.): *Simplicius Simplicissimus*. Madrid, Cátedra 1996 (2ª ed.), p. 128. En mi opinión, sin embargo, el texto alemán no ofrece un contexto suficiente como para poder identificar *Saeitenspiel* con un instrumento determinado.

<sup>1025</sup> Breuer (1989), vol. 2, p. 169.

also anzusingen"<sup>1026</sup>. Más adelante, sin embargo, estarán presentes en las bodas de Thusnelda contribuyendo a crear un ambiente festivo. En este caso, sabemos que *Saiten-Spiele* no se corresponde con un arpa, pues éstas se mencionan expresamente: "und sieben mit gestirnten Kleidern bedeckte Jungfrauen; welche alle durch Harffen und andere Saeiten-Spiele gleichsam die suesse Übereinstimmung der himmlischen Gestirne [...] ausdrueckten"<sup>1027</sup>.

Ya se ha mencionado que en el siglo XVII la grafía de *Seite* (cuerda) evolucionó hacia *Saite*. Además *Saitenspiel* empezó a caer en desuso, a favor de *Saiteninstrument*. Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) se refiere algunas veces en su obra al piano con el nombre de *Saitenspiel*. Cabe mencionar a modo de ejemplo el poema *Ihr Fest* (1783):

O Regina, wenn deine Zephyrhände,  
Wie Engelflügel den Rosenbusch  
Fächeln - die Tasten  
Deines goldnen Saitenspiels; -  
Wenn dann, Harmonia, die Göttin  
Neben dir schwebt, und mit dem Schläge  
Der Flügel, - deines Saitenspiels  
Gedanken beseelt; deine Töne weckt und auftrinkt [...].<sup>1028</sup>

No hay que olvidar que el piano es un instrumento de cuerda percutida, y que tanto los pianos verticales como los horizontales tienen una parte denominada "el arpa del piano", que abarca toda la encordadura del instrumento. Los dedos del ejecutante nunca entran en contacto con las cuerdas porque éstas se encuentran dentro del armazón del instrumento. El pianista pulsa las teclas, que están comunicadas con unos pequeños martillos que hacen sonar las cuerdas. Desde el punto de vista actual resulta muy curiosa la identificación de *Saitenspiel* con un piano, o con un instrumento de tecla. Sin embargo, en sus comienzos se consideró el piano como una revolución técnica que superaba con mucho al arpa. Es posible que todavía en el siglo XVIII se viera a los predecesores del piano como arpas mecanizadas, si bien la musicología actual sostiene que son instrumentos totalmente distintos.

Ludwig Gotthard Kosegarten (1758-1818) escribió el poema *Trost der Ewigkeit* (1781), que más tarde se incluyó en *Gedichte* (1813).

---

<sup>1026</sup> Citado según Riedel (1959), 475.

<sup>1027</sup> Citado según *op. cit.*, 476.

<sup>1028</sup> Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Sämtliche Gedichte*. Stuttgart, Buchdruckerei der Herzoglichen Hohen Carlschule 1786, vol. 2, pp. 280-281, aquí p. 280.



*Saitenspiel* no se debe entender aquí como un cordófono concreto, sino como una sinécdoque o metonimia “la parte por el todo” que remite a la actividad poética. Recuérdesse que este tipo de metonimia era bastante frecuente en la literatura en lengua alemana de los siglos XVII y XVIII, especialmente en el caso del arpa y de la lira:

Mein Saitenspiel, das hie von Erdendingen  
Nur matt und irdisch klang,  
Wird da gewaltig durch die Himmel klingen,  
Wie Sfären Hochgesang.

Homer und David, werden mein sich freuen,  
Ihr goldnes Harfenspiel  
Mir reichen, mich zum Himmeldichter weihen  
Am palmbekränzten Ziel.<sup>1029</sup>

*Saiteninstrument* y *Saitenspiel* también se encuentran en algunos autores del Clasicismo de Weimar. Herder publicó *Das Saitenspiel* en 1787. Por el contexto se podría identificar este término con un arpa eólica, además algunos versos recuerdan al poema *An eine Äolsharfe* (incluido en el ensayo *Freimäurer*, véase 3.2.2. *El arpa eólica en la historia de la literatura*):

Was singt in euch ihr Saiten?  
Was tönt in eurem Schall?  
Bist du es, Klagenreiche  
Geliebte Nachtigall?  
Die, als sie meinem Herzen  
Wehklagete so zart,  
Vielleicht im letzten Seufzer  
Zum Silberlaute ward. [...]

Es schwebet aus den Saiten;  
Es lispelt mir ins Ohr.  
Der Geist der Harmonieen,  
Der Weltgeist tritt hervor.  
“Ich bin es, der die Wesen  
In ihre Hülle zwang.  
Und sie mit Zaubereien  
Der Sympathie durchdrang, [...]

Ich stimmte die Welten  
In Einem Wunderklang;  
Zu Seelen flossen Seelen,  
Ein ew'ger Chorgesang.  
Vom zarten Ton bewegt,

---

<sup>1029</sup> Kosegarten, Ludwig Gotthard: *Gedichte*. Leipzig, Graff 1788, vol. 1, pp. 122-124, aquí pp. 123-124.

Durchhängstet sich dein Herz,  
Und fühlt der Schmerzen Freude,  
Der Freude süßen Schmerz.” -

Verhall', o Stimm'! Ich höre  
Der ganzen Schöpfung Lied,  
Das Seelen fest an Seelen,  
Zu Herzen Herzen zieht.  
In Ein Gefühl verschlungen  
Sind wir ein ewig All;  
In einen Ton verklungen  
Der Gottheit Widerhall.<sup>1030</sup>

En el poema de Herder *Deutschlands Ehre* resulta sencillo identificar *Saitenspiel* con el tañido de la lira de Orfeo. Este término es aquí un sinónimo de la lira y actúa como sinécdoque o metonimia “la parte por el todo” refiriéndose a la actividad poética. En este texto el yo lírico canta la gloria de Alemania:

Welchen Helden und Mann des Vaterlandes  
Willst Du singen, o Saitenspiel, das Orpheus  
Einst in Hainen empfing? Ihm lauschten horchend  
Felsen und Haine;

Ströme standen im Lauf; die Stürme senkten  
Ihre Schwingen; die Eichen und der Eichen  
Harte Kinder erstaunten seinem süßen  
Hohen Gesange [...].<sup>1031</sup>

En la obra de Schiller *Die Räuber. Ein Schauspiel* (1781) tiene lugar un diálogo entre Franz y el pastor Moser dentro de la primera escena del quinto acto. En un momento dado, Franz afirma: “Empfindung ist Schwingung einiger Saiten, und das zerschlagene Klavier tönert nicht mehr”<sup>1032</sup>. Aquí se asocia claramente el piano con un instrumento de cuerda, al igual que en el poema de Schubart *Ihr Fest. Saitenspiel* se encuentra de nuevo en la escena segunda del primer acto de *Don Karlos Infant von Spanien* (edición de 1805), cuando don Carlos se encuentra

---

<sup>1030</sup> Müller, Johann Georg (ed.): *Johann Gottfrieds von Herder Gedichte*. Stuttgart y Tübingen, Cotta 1817, vol. 1, sección 1, pp. 28-29. Compárese con las siguientes estrofas de *An eine Äolsharfe*: “Harfe der Lüfte, du bringst / Klagende Laute mir zu / Aus der Fülle der Welten / Weltgeist, seufzet dann Alles in Dir? [...] Knüpfe sie, Weltgeist, / Wirkend zusammen / Und sie erklingen, ein Saitenspiel”. Herder, Johann Gottfried: “Freimäurer”. En: *id.* (ed.): *Adrastea*. Leipzig, Hartknoch 1802, pp. 271-312, aquí pp. 297-298.

<sup>1031</sup> Müller, Johann Georg (ed.): *Johann Gottfrieds von Herder Gedichte*. Stuttgart y Tübingen, Cotta 1817, vol. 3, p. 261.

<sup>1032</sup> Dann *et al.* (1985ss.), vol. 2, p. 145.

inesperadamente con el marqués Rodrigo. Comienza una conversación entre ambos, y don Carlos exclama: “Wenn’s wahr ist, daß die schaffende Natur / Den Rodrigo im Karlos wiederholte, / Und unsrer Seelen zartes Saitenspiel / Am Morgen unsres Lebens gleich bezog [...]”<sup>1033</sup>. Aquí aparece de forma explícita la identificación de *Seele* con *Saitenspiel*, ya recogida parcialmente en el *Deutsches Wörterbuch*<sup>1034</sup>.

E. T. A. Hoffmann utiliza este término en *Der Kampf der Sänger*, incluido en la segunda parte de *Die Serapionsbrüder* (1819). Cyprian lee en alto ante su audiencia un relato que escribió acerca de la querella musical que tuvo lugar en el castillo Wartburg entre Walther von der Vogelweide (aprox. 1170 - aprox. 1228) y Reinhard von Zwekhstein. Al comienzo de la narración, Heinrich von Ofterdingen, quien también fue testigo de esa disputa artística, acompaña su canto con un laúd. Es muy clara la identificación de *Saitenspiel* con el citado cordófono. Podemos considerar además que tiene un sentido arcaizante y evoca la época medieval, en la que este término fue tan común:

Da stieg ein in milchweißem Licht herrlich funkelnder Stern empor aus der Tiefe und wandelte daher auf der Himmelsbahn, und ihm nach zogen die Meister auf glänzenden Wolken, singend und ihr Saitenspiel rührend. Ein flimmerndes Leuchten zitterte durch die Flur, die Stimmen des Waldes erwachten aus dumpfer Betäubung und erhoben sich und tönnten lieblich hinein in die Gesänge der Meister.<sup>1035</sup>

El término *Saiteninstrument* se encuentra dos veces en el ensayo de E. T. A. Hoffmann *Beethovens Instrumental-Musik*, donde el autor alaba la instrumentación de Beethoven para el primer *Allegro* de su quinta sinfonía en do bemol mayor, op. 67; también se la conoce como *Schicksalssymphonie*. La alternancia de los instrumentos de cuerda con los de viento consigue, en su opinión, un logrado efecto sobre los oyentes. Es evidente que *Saiteninstrumente* hace referencia a la cuerda que aparece en esta obra, es decir, a los violines, violas, violoncellos y contrabajos:

Alle Sätze sind kurz, beinahe alle nur aus zwei, drei Takten bestehend und noch dazu verteilt in beständigem Wechsel der Blas- und der Saiteninstrumente; man sollte glauben, daß aus solchen

<sup>1033</sup> *Op. cit.*, vol. 3, p. 781.

<sup>1034</sup> “SAITE [...] 2) übertragen, von der menschlichen seele, deren regungen den angeschlagenen und schwingenden saiten eines saiteninstrumentes verglichen werden”. Grimm (1984), vol. 14, col. 1664ss.

<sup>1035</sup> Steinecke y Segebrecht (1993-2001), vol. 4, p. 336.

Elementen nur etwas zerstückeltes unfaßbares entstehen könne, aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen, so wie die beständige aufeinander folgende Wiederholung der Sätze und einzelner Akkorde, die das Gefühl einer unnennbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert.<sup>1036</sup>

Más adelante, Hoffmann defenderá la superioridad del piano respecto al resto de los instrumentos musicales<sup>1037</sup>. *Saiteninstrumente* se refiere aquí a todos aquellos instrumentos cordófonos que estaban vigentes en la época del escritor a excepción del piano (las familias del violín, del arpa, de la guitarra...):

Zum Fantasieren, zum Vortragen aus der Partitur, zu einzelnen Sonaten, Akkorden u. s. w. ist daher der Flügel vorzüglich geeignet, so wie nächst dem Trios, Quartetten, Quintetten etc. wo die gewöhnlichen Saiteninstrumente hinzutreten, schon deshalb ganz in das Reich der Flügel-Komposition gehören, weil, sind sie in der wahren Art, d.h. wirklich vierstimmig, fünfstimmig u. s. w. komponiert, hier es ganz auf die harmonische Ausarbeitung ankommt, die das Hervortreten einzelner Instrumente in glänzenden Passagen von selbst ausschließt.<sup>1038</sup>

Tanto *Saiteninstrument* como *Saitenspiel* aparecen en la obra literaria de Ludwig Achim von Arnim. Su ensayo *Von Volksliedern. An Herrn Kapellmeister Reichardt* está incluido en la primera parte de *Des Knaben Wunderhorn*. En él se hace referencia a los esfuerzos de los cantantes para esconder su acento o dialecto de origen. Al comparar esta acción, a su juicio inútil, con la acción de soplar sobre un instrumento cordófono (*Saiteninstrument*), defendiendo que la personalidad de un cantante reside también en la declamación. En el símil establecido entre los cantantes sin acento y las arpas eólicas sería posible identificar el término *Saiteninstrument* con este instrumento de cuerda al que hace sonar el viento. La identificación de la dicción neutra de los cantantes con arpas eólicas resulta una interesante metáfora impura, según la tipología propuesta por Estébanez Calderón (2002)<sup>1039</sup>:

---

<sup>1036</sup> *Op. cit.*, vol. 2/1, p. 56.

<sup>1037</sup> Ya se ha mencionado que E. T. A. Hoffmann defendía las grandes posibilidades técnicas y sonoras que a su juicio ofrecía el piano (véase *op. cit.*, vol. 2/1, p. 58) frente al arpa, que él consideraba muy limitada. Beethoven también compartía esta opinión, lo que no impidió que compusiera la obra *Variationen über ein schweizerisches Lied*. Descubierta por el virtuoso español Nicanor Zabaleta (1907-1993), es su única pieza original para arpa o piano que se conoce hasta la fecha. Véase Zabaleta, Nicanor (ed.): *Variations on a Swiss Air*. Maguncia, Schott 1954 / 1982.

<sup>1038</sup> Steinecke y Segebrecht (1993-2001), vol. 2/1, pp. 58-59.

<sup>1039</sup> “Según esto, la metáfora consistiría, no en un proceso de comparación, sino de transposición, traslación o desplazamiento de significado de un término a otro por la

Daher das Bemühen der Kunstsänger zu singen, wie Vornehme gern reden möchten, ganz dialektlos, das heist, sie wollen singen ohne zu klingen, sie möchten blasen auf einem Saiteninstrumente. O ihr lebendigen Aeolsharfen, wenn ihr nur sanft wäret; und wenn ihr sanft wäret, o hättet ihr doch Ton.<sup>1040</sup>

*Saitenspiel* también aparece repetidas veces en la antología de Achim von Arnim *Ausgewählte Gedichte* (1856). En *Der Fürst mit dem wunderbaren Saitenspiele*. El término es aquí arcaizante y encaja en el mundo fantástico-medieval en el que se desarrolla la acción del poema. No ha sido posible en este trabajo, sin embargo, identificarlo con un instrumento concreto:

Der Fürst ging in den Garten  
Mit seinem Saitenspiel,  
Und aller Augen warten,  
Der schönen Blumen viel;  
Er ging vor sich spazieren  
Und sang bald dies, bald das,  
Und konnt' sie alle rühren,  
Die Augen wurden naß.<sup>1041</sup>

*Saitenspiel* aparece con cierta frecuencia en la lírica de los románticos alemanes, sirvan como ejemplo *Rückkehr* de Joseph von Eichendorff, donde cabe interpretar la presencia de este término como metonimia “la parte por el todo” de la actividad literaria que lleva a cabo el yo lírico:

Mit meinem Saitenspiele,  
Das schön geklungen hat,  
Komm' ich durch Länder viele  
Zurück in diese Stadt.<sup>1042</sup>

---

*semejanza* existente entre las realidades designadas por ambos términos, de manera similar a como la \*metonimia se basaría en la traslación por *contigüidad*.

Esta traslación de significado se opera, en unos casos, mediante un proceso de asociación de ambos términos y, en otros, de sustitución. En el primer caso se produciría lo que se viene llamando *metáfora impura* [...] en la que el poeta conserva el primer término (lo que la retórica tradicional llama “término real”) y la imagen [...]. *Op. cit.*, 662.

<sup>1040</sup> Behrens (1975ss.), vol. 6, p. 411.

<sup>1041</sup> Burwick, Roswitha *et al.* (eds.): *Achim von Arnim. Werke*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1994, vol. 5, p. 431.

<sup>1042</sup> Kunisch, Hermann y Koopmann, Helmut (eds.): *Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe*. Stuttgart, Kohlhammer 1911ss., vol. 1, p. 30.

Desempeña una función similar en *Am Tage der Freundschaftsfeier*, de Friedrich Hölderlin

Ich wolt' in meiner Halle Chöre versammeln  
Von singenden rosichten Mädchen  
Und kränzetragenden blühenden Knaben,  
Und euch empfangen mit Saitenspiel,  
Und Flötenklang, und Hörnern, und Hoböen.<sup>1043</sup>

Muchos poemas románticos están ambientados en el pasado medieval, y el término *Saitenspiel* desempeña una función arcaizante: el instrumento musical concreto no importa al autor en absoluto, ni tampoco la música que éste produce. August von Platen (1796-1835) publicó *Wäinämöinens Harfe. Finnisches Volkslied, aus dem Schwedischen übersetzt* en la antología *Gedichte* (1834). Aquí es evidente que *Saitenspiel* hace referencia a la *kantele* del dios mitológico Väinämöinen. Éste es un instrumento cordófono de origen popular que todavía se cultiva en Finlandia e incluso se enseña en las escuelas. Su forma es rectangular, se parece a una cítara y se toca con un plectro.

Wäinämöinen selbst, der alte,  
Nimmt auf sich des Schmiedes Arbeit,  
Macht vom Bein des Hechts die Harfe,  
Macht das Kantele von Gräten,  
Und von Fischgeripp die Leier.  
Und woraus der Harfe Schrauben?  
Aus des grossen Hechtes Zähnen.  
Und woraus der Harfe Saiten?  
Aus dem Hauphaar Kalevas. [...]

Selbst des Wassers gute Mutter  
Zierte sich mit blauen Strümpfen,  
Ließ im grünen Gras sich nieder,  
Um das Saitenspiel zu hören,  
Während spielte Wäinämöinen  
Auf dem Kantele von Gräten,  
Auf dem Fischgeripp der Leier.<sup>1044</sup>

En la obra de Heinrich Heine aparece ocasionalmente el término *Saitenspiel*. A veces está íntimamente ligado a la tradición bíblico-judaica, como en el primer capítulo del relato *Der Rabbi von Bacherach*. Al ser el

---

<sup>1043</sup> Beissner, Friedrich (ed.): *Hölderlin-Ausgabe*. Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1946ss., vol. 1, p. 59.

<sup>1044</sup> Schlösser, Rudolf (ed.): *Die Gedichte des Grafen August von Platen*. Leipzig, Insel-Verlag 1910, vol. 1, pp. 229-231.

instrumento del rey David, puede identificarse con una *kinnor* hebrea o con otro instrumento bíblico de cuerda pulsada, por ejemplo un *nebel*:

[...] aus den runden Tempelfenstern grüßten fröhlich alle ihre Freunde und Verwandte; im Allerheiligsten kniete der fromme König David, mit Purpurmantel und funklender Krone, und lieblich ertönte sein Gesang und Saitenspiel, - und selig lächelnd entschlief die schöne Sara.<sup>1045</sup>

*Saitenspiel* aparece de nuevo en el ensayo *Horace Vernet*, incluido en la serie de artículos *Französische Maler* (1834). Aquí está directamente relacionado con el mito de Orfeo y Eurídice, lo que permite identificarlo con una lira o forminge. *Saitenspiel* funciona en este caso como un atributo de Orfeo:

“Vorwärts, immer vorwärts!” ist aber das Zauberwort, das die Revolutionäre aufrechterhalten kann; - bleiben sie stehen und schauen sie sich um, dann sind sie verloren, wie Eurydice, als sie dem Saitenspiel des Gemahls folgend, nur einmal zurückschaute in die Greuel der Unterwelt.<sup>1046</sup>

*Saitenspiel* está muy entroncado en la obra de Heine con tradiciones literarias muy distintas entre sí: la bíblica y la grecolatina. Se puede afirmar que el autor no ha hecho aportaciones personales a este término. *Saiteninstrument* aparece más raramente: para la elaboración de este trabajo sólo se pudo encontrar en el artículo XXXIII de la serie *Lutetia* (1840-1854), fechado en París el 20 de abril de 1841. Refiriéndose a la fama del compositor alemán Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Heine afirma lo siguiente:

Da giebt es auch unerhörte, antediluvianische Blasinstrumente, Jerichotrompeten und noch unentdeckte Windharfen, Saiteninstrumente der Zukunft, deren Anwendung die außerordentlichste Begabniß für Instrumentation bekundet. - Ja, in so hohem Grade wie unser Meyerbeer verstand sich noch kein Componist auf die Instrumentazion, nemlich auf die Kunst, alle möglichen Menschen als Instrumente zu gebrauchen, die kleinsten wie die größten, und durch ihr Zusammenwirken eine Uebereinstimmung in der öffentlichen Anerkennung, die ans Fabelhafte grenzt, hervorzuzaubern.<sup>1047</sup>

<sup>1045</sup> Windfuhr (1980ss.), vol. 5, p. 120.

<sup>1046</sup> *Op. cit.*, vol. 12/1, pp. 18-19.

<sup>1047</sup> *Op. cit.*, vol. 13/1, p. 130.

Aunque la asociación de *Windharfe* con un arpa eólica es sencilla, resulta más difícil saber qué tenía en mente Heine con la expresión “Saiteninstrumente der Zukunft”. Tal vez se refiriera con ello a las posibilidades aún por explorar que ofrecían los citados instrumentos mecánicos. Eduard Mörike también hace uso del término *Saitenspiel* en *Die schlimme Greth und der Königssohn*, texto recogido en la antología *Gedichte* (1867). Greth utiliza un cordófono parecido a un *Hackbrett* para realizar un encantamiento. Aunque no sabemos cómo es la música producida por el instrumento, sí queda claro su arrollador efecto: con un suave tañido, Greth hace que tiemble toda la casa. En este punto, la balada muestra una característica de los cuentos fantásticos de origen popular (*Volksmärchen*): los instrumentos musicales son medios con los que los personajes realizan sus hechizos, sin aportar información de la música que producen:

Sie langt hervor ein Saitenspiel,  
Sah wie ein Hackbrett aus,  
Sie rühret es nur leise,  
Es zittert das ganze Haus.

“Theil’ dich, theil’ dich, du Wolkendunst!  
Ihr Geister, geht herfür!  
Lange Männer, lange Weiber, seid  
Hurtig zu Dienste mir!”<sup>1048</sup>

Recordemos asimismo el poema *An eine Äolsharfe*, donde se califica al arpa eólica como “einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel”<sup>1049</sup>. El ciclo de poemas *Maria Stuart*, escrito por Theodor Fontane, fue publicado en 1898 dentro de la colección *Gedichte*. El segundo poema del ciclo, titulado *David Rizzio*, contiene el vocablo *Saitenspiel*. No es posible identificarlo aquí con un cordófono concreto, ya que el contexto no proporciona información suficiente: en la época de María Estuardo (1542-1587) era muy común que la nobleza se entretuviese con música de laúd, guitarra o de arpa. No obstante, por falta de contexto no se puede saber con certeza si Fontane tenía en mente algún instrumento concreto al escribir este poema:

Der Becher schäumt, Maria winkt, ein Saitenspiel zu bringen,  
Ihr Liebling Rizzio nimmt es hin und hebet an zu singen:

Der König zog in finstrem Sinn  
Hinaus mit seinem Trosse;

---

<sup>1048</sup> Krummacher *et al.* (1985ss.), vol. 1, p. 34.

<sup>1049</sup> *Op. cit.*, vol 1, p. 48.



Nach blickt die schöne Königin  
Dem Reiter und dem Rosse.<sup>1050</sup>

La presencia de *Saitenspiel* se observa en *Das Stunden-Buch*, de Reiner Maria Rilke (1875-1926). El libro tercero, titulado *Das Buch von der Armut und vom Tode* (1903), muestra los versos siguientes:

Und in den Frühlingsnächten, wenn nicht viele  
geblieben sind um meine Lagerstatt,  
dann will ich blühn in meinem Saitenspiele  
so leise wie die nördlichen Aprile,  
die spät und ängstlich sind um jedes Blatt.<sup>1051</sup>

En ellos, *Saitenspiel* parece funcionar como una sinécdoque o metonimia del tipo “la parte por el todo” que se refiere a la actividad poética del yo lírico (“dann will ich blühn in meinem Saitenspiele”). No es fácil identificar este término con un instrumento cordófono, pero este aspecto deja de cobrar importancia al tratarse de una metonimia, donde lo importante es entender la sustitución de un término por otro y la ley de contigüidad por la que se rige. El poema *David singt vor Saul I* se encuentra en *Neue Gedichte* (1907). Aquí el instrumento de David se puede identificar sin problemas con un arpa. Más tarde aparecerá, además, el término *Harfe*:

König, hörst du, wie mein Saitenspiel  
Fernen wirft, durch die wir uns bewegen:  
Sterne treiben uns verwirrt entgegen,  
und wir fallen endlich wie ein Regen,  
und es blüht, wo dieser Regen fiel.<sup>1052</sup>

Para terminar, Georg Trakl (1887-1914) compara la locura con el suave sonido de un instrumento cordófono en el poema *Helian*, incluido en la colección *Gedichte* (1913). Esta metáfora es de gran riqueza semántica. Trakl quizás pensara en el arpa eólica al identificar aquí el término *Saitenspiel* con la locura, que no obedece a leyes racionales (al igual que el sonido de dicho instrumento, que es arbitrario e imprevisible):

Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer  
Novemberzerstörung],  
Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin,

---

<sup>1050</sup> Keitel y Nürnberger (1974), vol. 6, p. 27.

<sup>1051</sup> Engel et al. (1996), vol. 1, p. 240.

<sup>1052</sup> Op. cit., vol. 1, p. 455.

Wo vordem der heilige Bruder gegangen,  
Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns,

O wie einsam endet der Abendwind.  
Ersterbend neigt sich das Haupt im Dunkel des Ölbaums. [...] <sup>1053</sup>

Durante la elaboración de este trabajo no ha sido posible encontrar textos literarios recientes en lengua alemana en los que se constate la presencia de *Saiteninstrument* o *Saitenspiel*. Tal vez ello se deba al hecho de que ambos vocablos apenas son productivos ya en la literatura. No en vano la práctica musical de la así llamada “música clásica” por parte de aficionados y no profesionales se ha reducido considerablemente en los últimos cincuenta años debido al uso en masa de nuevas tecnologías especializadas en reproducción de sonido (radio, discos de vinilo, CDs, iPod, descargas de archivos desde Internet, etc.).

---

<sup>1053</sup> Killy, Walther y Szklénar, Hans (eds.): *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Salzburgo, Müller 1969, vol. 1, p. 70.

### 3.5.3. GOETHE Y LOS CONCEPTOS SAITE, SAITENINSTRUMENT Y SAITENSPIEL

Para poder analizar los conceptos de *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* en la obra de Goethe y alcanzar así los objetivos propuestos se rastrearon ambos términos en su obra no literaria, si bien la búsqueda no dio resultados significativos. Sin embargo, el vocablo *Saite* sí está presente en las cartas de este autor y puede dar un poco de luz sobre la función de *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* en su obra literaria.

En la carta FA 29/122, dirigida a Charlotte von Stein y fechada en Weimar el 19 de enero de 1778, el autor transmite su nostalgia por la amada. Al concluir la epístola, compara a la Humanidad con el duro sonido de las cuerdas, que se sobreentiende pertenecen a un instrumento musical:

Gute Nacht, ich kans meinen Jungen nicht verdencken die nun Nachts nur zu dreyen einen Gang hinüber wagen, eben die Saiten der Menschheit werden an ihnen gerührt, nur geben sie einen rohern Klang.<sup>1054</sup>

El *Deutsches Wörterbuch* incluye esta cita en la entrada dedicada al vocablo *Saite* como ejemplo de unidad fraseológica que. No explica, sin embargo, su significado ni su origen<sup>1055</sup>. A pesar de todo, en este texto es posible interpretar “die Saiten der Menschheit [...] geben [...] einen rohen Klang” como una metáfora creativa, pues ya no vuelve a aparecer en toda la obra de Goethe ni se ha encontrado en ningún otro autor durante la elaboración de este trabajo. Este tipo de metáforas se caracterizan precisamente por ser la creación original de un escritor y por encontrarse sólo en su obra<sup>1056</sup>.

En la carta WA 5/1128, dirigida a Johann Kaspar Lavater y fechada en Weimar el 19 de febrero de 1781, Goethe compara la personalidad del filósofo con cuerdas tensadas de manera justa. Vemos aquí, por tanto,

---

<sup>1054</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 29, p. 123. Según la edición de Weimar: WA 3/666.

<sup>1055</sup> Grimm (1984), vol. 14, col. 1666.

<sup>1056</sup> “Por otra parte, los conceptos metafóricos pueden extenderse más allá del rango de las formas literales ordinarias de pensar y hablar, hasta el rango de lo que se denomina pensamiento y lenguaje figurativo, poético, colorista, o imaginativo”. Lakoff y Johnson (1980), 49.

una posible influencia platónica, probablemente tomada del *Fedón*. En este caso se trata de una metáfora ontológica, según la terminología de Lakoff y Johnson (1980)<sup>1057</sup>. El adjetivo calificativo “zartgesponnenen” otorga a esta metáfora un carácter original que permitiría calificarla como metáfora creativa:

Dies ist der erste Theil meiner Rede, nun folgt der zweite: Knebels Verhältniß zu dir, welches dir vielleicht weniger als mir bekannt ist. Er liebt dich so zärtlich als man kan, und nimmt einen weit näheren Anteil an den zartgesponnenen Saiten deines Wesens als mir selbst bey meiner roheren Natur nicht gegeben ist. Er hat mir zuerst nach seiner Rückkunft mit sehr treffender Wahrheit, verschiedne Dinge an dir mit denen ich nicht stimme: daß du giebst was du hast, und nicht hast, die ewige Spedition wodurch du immer raubst und giebst, zugleich nutzest und kompromittirst; diese sag ich hat er mir so schön zurecht gelegt, dass ich seit der Zeit mit dir einiger bin als iemals.<sup>1058</sup>

Antes de buscar influencias del *Fedón* en el uso figurado que Goethe hace de la palabra *Saite*, es necesario averiguar si el autor efectivamente conoció esta obra. Naturalmente, su exquisita educación incluyó también el aprendizaje de filosofía y su historia. Relataría su admiración por Sócrates en *Dichtung und Wahrheit*, agregando que las obras de Platón y Aristóteles no calaron en él durante su niñez. En el libro sexto de la segunda parte afirma:

Sokrates galt mir für einen trefflichen weisen Mann, der wohl, im Leben und Tod, sich mit Christo vergleichen lasse [...] Weder die Schärfe des Aristoteles, noch die Fülle des Plato fruchteten bei mir im mindesten.<sup>1059</sup>

A través de sus cartas se puede saber que Goethe leyó algunas obras de Platón durante su juventud. Así, menciona el *Fedón* en la carta WA 1/23, dirigida a su hermana Cornelia y fechada en Leipzig en agosto de 1767. Por desgracia no revela si efectivamente había leído ya esta obra:

Conclu fut que le tout seroit condamné à l'obscurite eternelle de mon coffre, hormis douze pieces, qui seroit ecrités en pleine magnificence, inconnue jusque lors au monde, sur 50 feuilles in octavo minore, et que le titre seroit Annette en depit de grecs qui avoit donne les noms

---

<sup>1057</sup> “[...] nuestras experiencias con objetos físicos (especialmente nuestros propios cuerpos) proporcionan la base para una variedad extraordinariamente amplia de metáforas ontológicas, es decir, formas de considerar acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc., como entidades y sustancias”. Lakoff y Johnson (1980), 64.

<sup>1058</sup> WA, sección IV, vol. 5, p. 58.

<sup>1059</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 14, p. 244.

des neuf muses aux livres d'Herodote, et de Platon qui nomma ses dialogues de l'immortalite de l'ame Phaedon, qui etoit son ami et n'avoit beaucoup plus de part a ces dialogues, qu'Annette n'a a mes poesies.<sup>1060</sup>

En su correspondencia sí revela algunas lecturas de Platón antes de su viaje a Maguncia en 1793. Al parecer, también compartía sus impresiones sobre Platón con Herder. Por esta razón es muy probable que, aun en el caso de no haber leído el *Fedón* (al menos no menciona este hecho en sus cartas), sí supiera del contenido del mismo a través de su amigo y mentor. Goethe escribe acerca de estas lecturas en la carta WA 10/2967, dirigida a Friedrich Heinrich Jacobi y fechada en Weimar el 1 de febrero de 1793:

Seit einigen Tagen habe ich gleichsam zum erstenmal im Plato gelesen und zwar das Gastmal, Phädrus und die Apologie. Wie sonderbar mir dieser fütreffliche Mann vorkommt möcht ich dir erzählen, ich habe Herdern mit meiner Parentation zu lachen gemacht.<sup>1061</sup>

La presencia del término *Saite* dentro de metáforas ontológicas es bastante recurrente en la obra no literaria de Goethe: de nuevo aparece en la carta WA 5/1451, dirigida a Charlotte von Stein y fechada en Barchfeld el 14 de abril de 1782. Por medio de la expresión “kein Wort auf eine Saite in mir trifft”, el autor expresa la extraña situación en la que se encuentra al tener que convivir en ese momento con gente con la que no tiene mucho en común:

Die Prinzessinnen sind lustig und artig, die Oberhofmeistrinn gesezt wie du sie kennst, und die kleine Dungen ein recht kurioses Wesen das ich dir beschreiben will, ich hoffe das Bildgen soll dich unterhalten, ich bin ihr recht gut. Aber wie wundersam, und wie auffallend wenn ich so ein fremdes Völckgen wo gewissermassen kein Wort auf eine Saite in mir trifft beysammen sehe und mit ihm lebe.<sup>1062</sup>

En la carta FA 29/519, fechada en Weimar el 23 de diciembre de 1785 y dirigida a Philipp Christoph Kayser, se detecta la presencia de la fórmula plural *Saiten*. Aquí, “Saiten klimpern” ha de entenderse en sentido figurado: no en el sentido de “pellizcar una cuerda”, sino, teniendo en cuenta el contexto en el que aparece, como la influencia intencionada que

---

<sup>1060</sup> WA, sección IV, vol. 1, p. 97.

<sup>1061</sup> WA, sección IV, vol. 10, pp. 47-48.

<sup>1062</sup> WA, sección IV, vol. 5, p. 310.

ejerce el autor sobre los espectadores de una pieza teatral cuando trata de conmover al público con elementos sentimentales. Nos encontramos aquí ante una imagen icónica que funciona como metáfora conceptual<sup>1063</sup>, la cual tendría cierta equivalencia con la expresión española “tocar la fibra sensible”: dicho paralelismo es semántico, pero no formal, ya que en este contexto “an diesen Saiten ist leicht klimpern” y “tocar la fibra sensible” coinciden sólo en el significado. Dentro de la presente metáfora conceptual, el cuerpo actúa como continente de manera similar al bastidor de un cordófono, mientras que el alma o la sensibilidad de los espectadores equivaldrían a las cuerdas del instrumento musical. Goethe subraya en este texto la enorme afición de los espectadores de la época por las escenas amorosas y galantes sobre el escenario:

In dieser werde ich auch für die Rührung sorgen, welche die Darstellung der Zärtlichkeit soleicht erregt und wornach das gemeine Publicum so sehr sich sehnt. Es ist auch natürlich ieder Laffe und Läffin sind einmal zärtlich gewesen und an diesen Saiten ist leicht klimpern, um höhere Leidenschafften und Geist, Laune, Geschmack mit zu empfinden muß man ihrer auch fähig seyn, sie auch besitzen.<sup>1064</sup>

Sabemos que Goethe y Corona Schröter, actriz y cantante contratada en el Teatro de la Corte de Weimar desde 1776 hasta 1782, mantuvieron correspondencia durante algún tiempo. Les unía una muy buena amistad que se enfrió supuestamente por una confrontación del autor con Charlotte von Stein y con el duque Carl August<sup>1065</sup>. Se desconoce la verdadera causa del distanciamiento entre la Schröter y el escritor, ya que la correspondencia se ha perdido. Es también muy posible que las cartas fueran quemadas o destruidas de manera intencionada por la artista.

---

<sup>1063</sup> “Sostenemos que, por el contrario, los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos. Esto es lo que queremos decir cuando afirmamos que el sistema conceptual humano está estructurado y se define de una manera metafórica. Las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles, precisamente, porque son metáforas en el sistema conceptual de una persona”. Lakoff y Johnson (1980), 42.

<sup>1064</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 29, p. 614. Según la edición de Weimar: WA 7/2221.

<sup>1065</sup> Janeiro Randall (2000) se inclina por esta última posibilidad basándose en la entrada del diario de Goethe correspondiente al 1 de enero de 1770: “10 Abends nach dem Concert eine radicale Erklärung mit [\*Herzog Carl August] über Cr. Meine Vermuthungen von bisher theils bestätigt theils vernichtet. Endets gut für uns alle, ihr die ihr uns am Gängelbände führt!”. WA, sección III, vol. 1, p. 77. Para más información consúltese Janeiro Randall, Annie: “Music in Weimar circa 1780: Decentering Text, Decentering Goethe”. En: Burkhard Henke *et al.* (eds.): *Unwrapping Goethe’s Weimar. Essays in Cultural Studies and Local Knowledge*. Camden House, 2000, p. 97ss.

Sólo ha llegado hasta la actualidad la carta FA 29/276, que no aporta mucha luz al respecto y tampoco está fechada. En ella aparecen dos unidades fraseológicas que incluyen el término *Saite*: “Saiten rühren” y “Saiten klingen”. En realidad se trata de dos metáforas conceptuales fosilizadas en la lengua alemana dentro de expresiones comunes de la lengua. El *Deutsches Wörterbuch* incluye la primera dentro del apartado “3) besondere übertragungen, formelhafte wendungen”<sup>1066</sup>. Aunque no explica su significado concreto, gracias al contexto podría interpretarse como “mencionar o hablar sobre un tema”. En la carta FA 29/276, “Saiten klingen” es prácticamente sinónimo de “Saiten rühren”. Ambas metáforas se refieren a la voluntad de olvidar el pasado. Sin embargo, a partir del presente texto no se puede saber con exactitud si el escritor se refería a ciertos temas para él desagradables o a sentimientos entre él y Corona Schröter que no deseaba ver florecer debido a su relación con Charlotte von Stein:

Wie oft hab ich nach der Feder gegriffen mich mit dir zu erklären!  
Wie oft hat mirs auf den Lippen geschwebt. Ich habe gros Unrecht,  
daß ich es solang habe hängen lassen und kan mich nicht  
entschuldigen ohne an Saiten zu rühren die zwischen uns nicht mehr  
klingen müssen. Wollte Gott du mögtest ohne Erklärung Friede  
machen und mir verzeihen. Mein Zutraun hast du wieder, meine  
Freundschaft hast du nie verlohren, auch ienes nicht.<sup>1067</sup>

De nuevo encontramos una unidad fraseológica con el término que nos ocupa en la carta WA 9/2911, fechada en abril de 1792 y dirigida a Christian Gottlob Voigt:

Er [Wieland] erklärt daß er Ludekus Hauß kaufen würde und daß es  
ihm ganz lieb wäre wenn ich in seine Miethe treten wollte, ich sagte  
daß man mit Helmershausen schon weit vorwärts sey, daß ich aber  
sein Anerbieten insofern danckbar erkannte als ich, wenn Helm. die  
Saiten zu hoch spannte doch noch ein Unterkommen sähe, in wenig  
Tagen wollte ich ihm den Entschluß oder Beschluß sagen.<sup>1068</sup>

La metáfora conceptual “die Saiten zu hoch spannen” cristalizó en la lengua alemana como una unidad fraseológica. El *Deutsches Wörterbuch* explica su significado de la siguiente manera: “hohe, übertriebene forderungen stellen, ansprüche machen”<sup>1069</sup>. Su equivalencia semántica en español sería “apretar (demasiado) las clavijas”. Según esta carta,

<sup>1066</sup> Grimm (1984), vol. 14, col. 1666.

<sup>1067</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 29, p. 343. Según la edición de Weimar: WA 7/2359.

<sup>1068</sup> WA, sección IV, vol. 9, p. 302.

<sup>1069</sup> Grimm (1984), vol. 14, col. 1666.

Wieland se entrevistó con Goethe para proponerle un negocio concerniente a una casa que quería adquirir y posteriormente alquilar al escritor. El segundo, sin embargo, le hace ver que sus negociaciones con el entonces médico de la guarnición de Weimar Paul Johann Friedrich Helmershausen (1734-1820) sobre el mismo asunto estaban muy avanzadas. Aclara, sin embargo, que en caso de que las condiciones de Helmershausen fueran muy altas, consideraría la oferta de Wieland.

La unidad fraseológica “Die Saiten zu hoch spannen” puede referirse a unas condiciones demasiado exigentes establecidas por el médico. No fue éste el caso, pues Goethe alquiló el 2 de junio de 1782 el ala oeste de la casa de Helmershausen en Frauenplan. Mantuvo el régimen de alquiler hasta otoño de 1789, cuando el embarazo de Christiane Vulpius obligó a buscar un alojamiento más amplio. En mayo de 1792, el duque Carl August adquirió el inmueble y se lo regaló al escritor el 17 de junio de 1794. Aunque a primera vista sorprende su generosa actitud, en realidad fue una de las medidas que tomó para evitar que Goethe dejara la corte.

En 2.1. *Relación de J. W. von Goethe con la música* se mencionó la carta FA 33/254 (WA 20/5548 según la edición de Weimar), fechada en Karlsbad el 22 de junio de 1808. En ella Goethe expone a Zelter una serie de dudas acerca de los sonidos armónicos generados a partir de la división de una cuerda en distintas partes, según las proporciones señaladas por Pitágoras. Más adelante confiará a su amigo la opinión personal según la cual los músicos, es decir, la parte humana de la música, son superiores a las cuestiones mecánicas de la misma.

Was ist denn eine Saite und alle mechanische Theilung derselben gegen das Ohr des Musikers? Ja, man kann sagen, was sind die elementaren Erscheinungen der Natur selbst gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modifizieren muß, um sie sich einigermaßen assimilieren zu können? Doch in diese Betrachtungen will ich mich dießmal nicht verlieren; ich behalte mir vor nächstens besonders darüber zu reden, so wie noch über einige andre Punkte mir Auskunft zu erbittern.<sup>1070</sup>

“Saiten berühren” aparece una vez más en la carta FA 837, dirigida a Margaretha Schlosser y fechada en Weimar el 30 de diciembre de 1814. En ella el poeta se disculpa por no haber escrito a finales de año, reconociendo que algunos temas le resultaban difíciles de mencionar. Al mismo tiempo admite no querer visitar su ciudad natal por los recuerdos que le traería esta ciudad, especialmente los vinculados a su madre.

---

<sup>1070</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 33, pp. 329-330.



“Saiten berühren” equivale aquí a “Saiten rühren” y, a pesar de que ambas metáforas conceptuales apenas se utilizan ya en el alemán actual, sí se usaban durante la época de Goethe y en el Romanticismo<sup>1071</sup>. En ellas se equipara la emisión de un sonido con el habla, y la mención de ciertos temas con el tañido de cuerdas. Una fórmula equivalente en español desde el punto de vista semántico sería “tocar un tema”:

Die löbliche alte Gewohnheit sich bei'm Jahreswechsel Gönnern und Freunden zu empfehlen, wird zwar in der neuen Zeit weniger beobachtet, ich kann aber doch niemals unterlassen, in diesen Tagen die Schulposten des vergangenen Jahrs zu rekapitulieren, und, wenn ich sie nicht abtragen kann, mich wenigstens dazu zu bekennen, und um Stundung zu bitten.

In einem solchen Fall bin ich mit Ihnen, verehrte Frau, und ich habe nur bisher etwas zu sagen gezaudert, weil ich soviel zu sagen hatte, und auch jetzo ist es mir einigermaßen peinlich, gewisse Saiten zu berühren. Und so muß ich denn vor allem bekennen, daß ich Frankfurt seit einigen Jahren fürchtete und vermied, weil ich meine Mutter daselbst vermissen würde, ohne welche ich mir diese Stadt niemals gedacht hatte.<sup>1072</sup>

Se observa la presencia de la unidad fraseológica “andere Saiten aufziehen” en la carta WA 37/108: se trata de una metáfora en la que se equipara el cambio de encordadura de un instrumento musical a la adopción de nuevas medidas para conseguir un objetivo determinado. Hace referencia a una realidad histórica concreta: hasta la invención de la radio y el gramófono, el entretenimiento musical sólo era posible tocando algún instrumento o escuchándolo en vivo<sup>1073</sup>. El *Deutsches Wörterbuch* recoge dicha unidad fraseológica, apuntando como significado “sanfter verfahren”<sup>1074</sup>. Se trata de una expresión fija que sigue existiendo en el alemán actual:

*Andere* (häufig *mildere*) *Saiten aufziehen*: einen anderen Verkehrston anschlagen, eine andere Behandlungsweise versuchen [...] Das Gegenteil ist: *die Saiten etw. Straffer anziehen*: strenger vorgehen.<sup>1075</sup>

<sup>1071</sup> Grimm (1984), vol. 14, col. 1666.

<sup>1072</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 34, pp. 386-387. Según la edición de Weimar: WA 25/6967.

<sup>1073</sup> “En casi todos los casos las metáforas dan expresión a realidades abstractas en términos de otras más concretas, del universo de acción y experiencia humanas, que en el siglo XVI podía ser el hilado, pero en la actualidad [*puede ser*] el mismo automóvil [...]”. Lakoff y Johnson (1980), 24.

<sup>1074</sup> Véase Grimm (1984), vol. 14, col. 1667.

<sup>1075</sup> Röhrich, Lutz: *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Freiburg, Herder 1988 (5ª ed.), vol. 3, p. 786.

Balzer *et al.* (2010) interpretan la unidad fraseológica "andere / strengere Saiten aufziehen" como "andere Register aufziehen"<sup>1076</sup>.

Goethe dirigió la carta WA 37/108, fechada en Karlsbad el 14 de agosto de 1823, a su nuera Ottilie. En esta carta se menciona que ella había enviado una misiva a su suegro adjuntando una carta de Lord Byron. En ese momento Goethe se encontraba en el balneario de Karlsbad, adonde iba en verano a descansar. Teniendo en cuenta el contexto, se podría interpretar "andere Saiten aufziehen" con "adoptar otras medidas" o "recurrir a un procedimiento diferente":

In diesem Augenblick langt dein Schreiben an mit Byrons Brief u. s. w. Da muß ich, um zu erwidern, andere Saiten aufziehen. In wenig Tagen ist das hiesige Märchen ausgespielt; von Eger vernehmt ihr gleich das Weitere. Ich befinde mich so wohl, als ich wünschen kann.<sup>1077</sup>

En la entrada de su diario correspondiente al 27 de octubre de 1823, Goethe describe la organización de un concierto privado que tuvo lugar en su casa de Frauenplan. En él participaron algunos artistas residentes en Weimar, entre otros la cantante de ópera Regina Henriette Eberwein (1790-1849), esposa del músico Franz Karl Adalbert Eberwein e integrante de la plantilla del Teatro de la Corte desde 1807. Goethe menciona además que Maria Szymanowska interpretó algunas piezas al piano. Regina Eberwein estuvo acompañada por instrumentos de cuerda y de viento ("von Saiten- und Blasinstrumenten accompagnirt").

Es de suponer que intervinieran aquí músicos de la corte, tal como había sido costumbre desde que Goethe fundara el coro semiprofesional en 1807 que ensayaba en su casa (véase 3.1.4.3. *Conciertos privados / Hauskonzerte*). Cabe suponer que los instrumentos de cuerda mencionados por Goethe pertenecieran familia del violín (violín, viola, cello y contrabajo), pues son los más habituales en formaciones camerísticas y acompañamientos sinfónicos. Nada hace descartar, sin embargo, la presencia de guitarras, laúdes o arpas en ese concierto.

Vorbereitung zu dem abendlichen Konzert. [...] Mittag Madame Szymanowska, Schwester und Bruder. Einiges für den Abend probiert und vorbereitet. Einrichtung der Zimmer zum Konzerte. Eckermann, die Mitteilung in's Morgenblatt bringend. Gab ihm das neuste Gedicht zu lesen. Alsogleich sehr seine Bemerkungen darüber. Die Gesellschaft kam nach und nach an. Madame Szymanowska spielte.

---

<sup>1076</sup> "Andere Register ziehen (adoptar medidas más rigurosas) [...] apretar [más] la cuerda". *Op. cit.*, 284 y 272.

<sup>1077</sup> *Op. cit.*, vol. 37, p. 77.

Madame Eberwein sang, von Saiten- und Blasinstrumenten  
accompagnirt.<sup>1078</sup>

El escritor y filántropo Johannes Daniel Falk (1768-1826) menciona en *Goethe aus näherm persönlichem Umgang dargestellt von F. Falk* (1832) una conversación que mantuvo con el escritor el 30 de junio de 1809. Falk visitó a Goethe ese día por la tarde y estuvo con él hasta entrada la noche. Esta conversación ilustra perfectamente el significado de la unidad fraseológica “Saiten anklingen”, pues se aplica de manera directa al ánimo de Goethe (“Goethes Seele”).

Se trata de una metáfora que intenta explicar una realidad abstracta y de difícil conceptualización (los sentimientos de Goethe) a través de una realidad física muy presente en Alemania a comienzos del siglo XIX: la encordadura de un instrumento musical. El significado de esta metáfora conceptual se expone en el tercer significado de *Saite* que recoge el *Deutsches Wörterbuch*: “übertragen, von der menschlichen seele, deren regungen den angeschlagenen und schwingenden saiten eines saiteninstrumentes verglichen werden”<sup>1079</sup>:

Während dieser angenehmen Unterhaltung war der Abend herbeigekommen, und weil es im Garten zu kühl wurde, gingen wir herauf in die Wohnzimmer. Späterhin standen wir an einem Fenster. Der Himmel war mit Sternen besät. Die durch die freiere Gartenumgebung angeklungenen Saiten in Goethes Seele zitterten noch immer fort und konnten auch zu Abend nicht aus ihren Schwingungen kommen. “Es ist Alles so ungeheuer”, sagte er zu mir, “daß an kein Aufhören von irgend einer Seite zu denken ist.”<sup>1080</sup>

Finalmente, Eckermann incluye en *Gespräche mit Goethe* una conversación fechada el 30 de marzo de 1824, donde se habló de las últimas obras teatrales de August von Platen (1796-1835). Según Goethe, éstas carecían de profundidad, llegando a compararlas con las de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). “Die Saiten unsers Innern berühren” hace referencia a la impresión superficial que causan las piezas de estos dos dramaturgos en el espectador. Una vez más Goethe recurre a una metáfora conceptual ontológica en la que equipara el cuerpo humano al bastidor de un instrumento musical, y al alma del hombre con la encordadura de dicho instrumento:

---

<sup>1078</sup> *Op. cit.*, pp. 118-199.

<sup>1079</sup> Grimm (1984), vol. 14, col. 1668.

<sup>1080</sup> Falk, Johannes Daniel: *Goethe aus näherm persönlichem Umgang dargestellt*. Hildesheim, Gerstenberg 1977, pp. 45-46 (edición facsímil).

Goethe sprach darauf über einige neue Schauspiele von *Platen*. "Man sieht, sagte er, an diesen Stücken die Einwirkung Calderons. Sie sind durchaus geistreich und in gewisser Hinsicht vollendet, allein es fehlt ihnen ein spezifisches Gewicht, eine gewisse Schwere des Gehalts. Sie sind nicht der Art, um im Gemüt des Lesers ein tiefes und nachwirkendes Interesse zu erregen, vielmehr berühren sie die Saiten unsers Innern nur leicht und vorübergehend. Sie gleichen dem Kork, der, auf dem Wasser schwimmend, keinen Eindruck macht, sondern von der Oberfläche sehr leicht getragen wird."<sup>1081</sup>

En su obra no literaria se han encontrado tres variaciones de esta metáfora: "die Saiten des Wesens", "die Saiten der Seele" y "die Saiten des Innern". Siguiendo la clasificación expuesta por Estébanez Calderón (2002), nos encontraríamos metáforas impuras al conservarse el término físico o real "Wesen", "Seele" e "Innern" junto al término metafísico u imagen ("Saiten").

A lo largo de este capítulo se ha podido observar que las metáforas literarias y unidades fraseológicas que incluyen el término *Saite* son abundantes en la literatura en lengua alemana de los siglos XVIII y XIX. Ello se debe indudablemente al hecho de que los instrumentos musicales eran una realidad muy cercana a los hablantes durante los siglos XVIII y XIX, cuando todavía no existían otras formas de entretenimiento musical. De hecho, la mayoría de las unidades fraseológicas que contienen el término *Saite* ha caído actualmente en desuso. En la mayoría de ellas resulta imposible identificar el cordófono implícito, sirvan como ejemplo "[eine] Saite klimpern", "Saiten berühren" o "die Saiten hoch anspannen" entre otras.

Las metáforas y expresiones fijas con *Saite* aparecen ocasionalmente en la obra no literaria de Goethe, si bien algunas unidades fraseológicas no se corresponden exactamente con las recogidas en el *Deutsches Wörterbuch* (por ejemplo "Saiten anrühren"). Goethe también utilizó el citado término para producir algunas metáforas literarias, creaciones personales que sólo se encuentran en su obra: "die Saiten der Menschheit [...] geben [...] einen rohen Klang" o "die zartgesponnenen Saiten deines Wesens". Es de suponer que el escritor emplease además algunas expresiones que contuvieran la palabra *Saite*

---

<sup>1081</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 39, p. 107.

en la lengua hablada, si bien no ha quedado constancia de este hecho por falta de material documental.

### 3. 5. 4. PRESENCIA DE *SAITENSPIEL* Y *SAITENINSTRUMENT* EN LA OBRA LITERARIA DE GOETHE

*Saitenspiel* y *Saiteninstrument* no aparecen frecuentemente en la obra literaria de Goethe. En el presente trabajo sólo hemos detectado cuatro veces la presencia de *Saitenspiel* en su obra dramática, tres en la lírica y una en su obra en prosa. *Saiteninstrument* está presente sólo una vez en la novela *Die Wahlverwandtschaften*.

#### 3.5.4.1. DRAMA

Es posible constatar la presencia de *Saitenspiel* en el drama *Clavigo* (publicado por primera vez en 1774 y estrenado en Hamburgo el 23 de agosto de ese mismo año). En la primera escena del quinto acto, Clavigo se entera de la muerte de Marie al ver el cortejo fúnebre. El personaje expresa su dolor y consternación en un monólogo:

CLAVIGO. Tot! Marie tot! [...] Verbergt euch, Sterne, schaut nicht hernieder, ihr, die ihr so oft den Missetäter saht in dem Gefühl des innigsten Glückes diese Schwelle verlassen; durch eben diese Straße mit Saitenspiel und Gesang in goldnen Phantasien hinschweben, und sein am heimlichen Gegitter lauschendes Mädchen mit wonnevollen Erwartungen entzünden. - Und du füllst nun das Haus mit Wehklagen und Jammer! und diesen Schauplatz deines Glückes mit Grabgesang! - Marie! Marie! nimm mich mit dir! nimm mich mit dir! *Eine traurige Musik tönt einige Laute von innen.* Sie beginnen den Weg zum Grabe! - Haltet, haltet! schließt den Sarg nicht! Laßt mich sie noch einmal sehen! *Er geht auf's Haus los.* Ha! wem wag ich's unters Gesicht zu treten? wem in seinem entsetzlichen Schmerzen zu begegnen? - Ihren Freunden! Ihrem Bruder! dem wütender Jammer den Busen füllt! *Die Musik geht wieder an.* Sie ruft mir! sie ruft mir! Ich komme! - Welche Angst umgibt mich! Welches Beben hält mich zurück!<sup>1082</sup>

“Mit Saitenspiel und Gesang” puede hacer referencia a la gran alegría de algunas personas que pasaban por esa calle (“Missetäter”, según Clavigo) o a los honores que recibían, pues ya en la antigüedad se distinguía a los héroes y monarcas con música y cánticos: “ihr, die ihr so

---

<sup>1082</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 4, pp. 489-490.

oft den Missetäter saht in dem Gefühl des innigsten Glückes diese Schwelle verlassen; durch eben diese Straße mit Saitenspiel und Gesang in goldnen Phantasien hinschweben". *Saitenspiel* designa un conjunto indeterminado de cordófonos que pueden ser de igual o de distinta índole: guitarras, laúdes, violines... Este uso recuerda al de las epopeyas cortesanas del siglo XIII en lengua alemana. Más adelante Clavigo menciona en su monólogo el sonido triste de un laúd que sale de la casa de Marie. Se establece aquí un fuerte contraste entre el duelo interior de los habitantes de la casa y la expresión "Saitenspiel und Gesang", signo de alegría callejera. Cansinos Assens (2003) tradujo *Saitenspiel* como guitarra, tal vez tomando en cuenta la tradición de las rondas nocturnas: "vosotros, que tantas nochas (sic) visteis a este miserable [...] cruzar estas mismas calles, guitarra al brazo y el cantar en los labios"<sup>1083</sup>.

*Saitenspiel* aparece asimismo en el drama *Torquato Tasso* (versión de 1788). En la tercera escena del segundo acto, Tasso y Antonio discuten antes de ser interrumpidos por Alfonso. Antes de la llegada de éste, Antonio reprocha a Tasso su supuesta cobardía:

ANTONIO Wo Lippenspiel und Saitenspiel entscheiden,  
Ziehst du als Held und Sieger wohl davon.

TASSO Verwegen wär' es meine Faust zu rühmen  
Denn sie hat nichts getan, doch ich vertrau' ihr.<sup>1084</sup>

*Lippenspiel* podría referirse aquí al arte de la retórica o al canto, mientras que *Saitenspiel* parece indicar el dominio de instrumentos musicales cordófonos. Dado el contexto cortesano que enmarca al drama, cabe pensar en el laúd o el arpa. No se puede, sin embargo, descartar otras posibilidades debido al amplio espectro que cubre dicho término. Cansinos Assens (2003) lo tradujo al español como "lira", quizás porque tenía en mente la actividad poética de Tasso: "Tratándose de pulsar labios y lira, ciertamente te llevarás la palma del certamen"<sup>1085</sup>.

Por último, *Saitenspiel* aparece en la escena *Vorspiel auf dem Theater* (*Faust I*). Aquí aparecen varios personajes: el autor, el director del teatro y el actor (*Lustige Person*). En su última intervención, éste responde al autor de la siguiente manera:

<sup>1083</sup> *Op. cit.*, vol.1, p. 647.

<sup>1084</sup> *Apel et al.* (1985ss.), vol. 5, p. 772.

<sup>1085</sup> *Op. cit.*, vol. 1, p. 869.

#### LUSTIGE PERSON

Der Jugend, guter Freund, bedarfst du allenfalls,  
Wenn dich in Schlachten Feinde drängen,  
Wenn mit Gewalt an deinen Hals  
Sich allerliebste Mädchen hängen,  
Wenn fern des schnellen Laufes Kranz  
Vom schwer erreichten Ziele winket,  
Wenn nach dem heft'gen Wirbeltanz  
Die Nächte schmausend man vertrinket.  
Doch in's bekannte Saitenspiel  
Mit Mut und Anmut einzugreifen,  
Nach einem selbstgesteckten Ziel  
Mit holdem Irren hinzuschweifen,  
Das, alte Herrn, ist eure Pflicht,  
Und wir verehren euch darum nicht minder.<sup>1086</sup>

En los últimos versos, el actor recuerda al autor su obligación: "Doch ins bekannte Saitenspiel / mit Mut und Anmut einzugreifen / [...] Das, alte Herrn, ist eure Pflicht / und wir verehren euch darum nicht minder". Si *Saitenspiel* se entiende como una lira, funcionaría como una sinécdoque o metonimia del tipo "la parte por el todo" y se asociaría a la actividad literaria. Voßkamp *et al.* (1998) identifican este término con una lira o un arpa: "[das bekannte Saitenspiel] *Lyra oder Harfe, Begleitinstrument des antiken Sängers, als Sinnbild der Dichtkunst*"<sup>1087</sup>. La función propia de un escritor teatral, según el actor, consiste en escribir piezas de buena calidad para que los intérpretes las lleven ante el público. Cansinos Assens (2003) se decidió por una traducción literaria del texto original sin tener en cuenta la función metonímica de *Saitenspiel*: "Mas vuestro deber, viejos señores, se reduce a pulsar las consabidas cuerdas con ánimo y donaire"<sup>1088</sup>.

*Saitenspiel* aparece asimismo en *Faust II* dentro de la escena tercera del tercer acto. En un momento dado, la intervención del coro finaliza con el sonido melódico de uno o varios cordófonos de naturaleza indeterminada. Tras esta pausa musical, Phorkyas toma la palabra. El contexto antiquizante en el que se desarrolla la acción permitiría suponer liras, forminges o algún otro instrumento emparentado, pero también otros de cuerda pulsada, por ejemplo un arpa. Tal vez se trate incluso de una o varias arpas eólicas, como al comienzo de la obra. Sin embargo, durante la elaboración del presente trabajo no se ha encontrado ninguna pista en

---

<sup>1086</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 7, pp. 19-20.

<sup>1087</sup> Voßkamp *et al.* (1998), vol. 3, p. 650.

<sup>1088</sup> Cansinos Assens (2003), vol. 1, p. 359.



el texto que posibilite la identificación de *Saitenspiel* con un instrumento musical:

CHOR

[...]

Nähm' er, schreckt' ihn das Feuer nicht;  
Doch dem Eros siegt er ob  
In beinstellendem Ringerspiel,  
Raubt auch Cyprien, wie sie ihm kos't,  
Noch vom Busen den Gürtel.

*Ein reizendes, reinmelodisches Saitenspiel erklingt aus der Höhle.  
Alle merken auf und scheinen bald innig gerührt. Von hier an bis zur  
bemerkten Pause durchaus mit vollstimmiger Musik.*

PHORKYAS

Höret allerliebste Klänge,  
Macht euch schnell von Fabeln frei.  
Eurer Götter alt Gemenge,  
Laßt es hin, es ist vorbei.<sup>1089</sup>

Cansinos Assens (2003) opta aquí por una traducción literal de *Saitenspiel*: “(Déjase oír una incitante música de cuerda, puramente melodiosa, que sale de los antros)”<sup>1090</sup>.

### 3.5.4.2. LÍRICA

*Nachtgesang* fue escrito en 1802 y salió a la luz en otoño del año siguiente en *Taschenbuch auf das Jahr 1804*, publicación editada por Goethe y Wieland. Este poema es en realidad el texto de una serenata, es decir, la letra para una canción que habría de interpretarse con un acompañamiento musical de cuerda. Goethe se basó en la canción popular italiana *Tu sei quel dolce fuoco*<sup>1091</sup>:

Tu sei quel dolce fuoco,  
L'anima mia sei Tu,  
E degli affetti miei... ah!  
Dormi, che vuoi di più?

E degli affetti miei

---

<sup>1089</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 7, p. 375.

<sup>1090</sup> Cansinos Assens (2003), vol. 1, p. 503.

<sup>1091</sup> Véase von Wilpert (1998), 741.

Tien le chiave Tu,  
E di sto cuore hai...  
Dormi, che vuoi di più?

E di sto cuore hai  
Tutte le parte Tu  
E mi vedrai morire...  
Dormi, che vuoi di più?

E mi vedrai morire  
Se lo comanda Tu.  
Dormi, bel Idol mio,  
Dormi, che vuoi di più?<sup>1092</sup>

Cabe observar que el autor tradujo del italiano el estribillo “Dormi, che vuoi di più?” como “Schlafe! Was willst du mehr?” para la elaboración de *Nachtgesang*. Gerhard Storz señala además la posibilidad de que Goethe se inspirara en la música de los *gondolieri* venecianos o en algunas canciones populares durante su estancia en Italia<sup>1093</sup>. Desgraciadamente no ha sido posible demostrar dicha hipótesis:

O! gib, vom weichen Pfühle,  
Träumend, ein halb Gehör!  
Bei meinem Saitenspiele  
Schlafe! was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele  
Segnet der Sterne Heer  
Die ewigen Gefühle;  
Schlafe! was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle  
Heben mich, hoch und hehr,  
Aus irdischem Gewühle;  
Schlafe! was willst du mehr?

Vom irdischen Gewühle  
Trennst du mich nur zu sehr,  
Bannst mich in diese Kühle;  
Schlafe! was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,  
Gibst nur im Traum Gehör,  
Ach, auf dem weichen Pfühle

---

<sup>1092</sup> Texto tomado de la *Vertonung* compuesta por Johann Friedrich Reichardt *Notturmo. Nachtgesang*. Esta pieza, cuyo acompañamiento no está especificado y que parece haber sido pensado para un instrumento de tecla, incluye el original italiano y el poema de Goethe. En: Reichardt, Johann Friedrich: *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. Erste Abtheilung*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (sin año), p. 34.

<sup>1093</sup> Véase el capítulo dedicado a este poema en von Wiese (1957), 272-278.

Schlafe! was willst du mehr?<sup>1094</sup>

¿Se puede identificar aquí *Saitenpiele* con el tañido de un cordófono concreto? El texto no aporta ninguna información sobre la identidad, tiempo y espacio del yo lírico, resultando imposible averiguar qué instrumento musical utiliza. No obstante, en la España y la Italia de los siglos XVIII y XIX las serenatas se solían acompañar con cuerda pulsada. Con toda probabilidad Goethe vio o escuchó en el transcurso de su estancia italiana serenatas nocturnas en las que los cantantes se acompañaran de guitarras, laúdes o instrumentos similares, pues son más fáciles de afinar y transportar que un arpa, por ejemplo. En este trabajo se defiende por tanto la posibilidad de que Goethe pensase en una guitarra, laúd u otro instrumento parecido de cuerda pulsada al utilizar el término *Saitenspiele*. Cansinos Assens (2003), sin embargo, opta en su traducción por la cítara a pesar de que “arpa” o incluso “guitarra” habrían permitido una rima asonante con “almohada”:

¡Desde tu blanda almohada  
Presta a mi canción oído!  
Dormirte al son de mi cítara,  
¿qué más quieres, amor mío?

Todo el tropel de luceros,  
De mi cítara a los sonos,  
Bendice el eterno amor.  
Duerme tú sin más anhelo.<sup>1095</sup>

*Nachtgesang* llamó la atención de numerosos compositores ya en época de Goethe: Carl Friedrich Zelter y Johann Friedrich Reichardt pusieron música para voz y piano a este texto, si bien son más conocidas las versiones de Johann Karl Gottfried Loewe y Franz Schubert. Algunos, sin embargo, se dejaron inspirar por el sustantivo *Saitenspiele* y buscaron un acompañamiento instrumental de cuerda. Sirva como ejemplo la composición de Frid Müller *Nachtgesang (O gib, vom weichen Pfühle). Gedicht von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte o. der Harfe componirt*<sup>1096</sup>. Esta obra sigue la tradición de las composiciones para piano o arpa y se tratará más extensamente en el Anexo I, dedicado a las *Vertonungen* para arpa y voz de la época de Goethe.

<sup>1094</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 2, pp. 58-59.

<sup>1095</sup> Cansinos Assens (2003), vol. 4, p. 87.

<sup>1096</sup> Müller, Frid: *Nachtgesang (O gib, vom weichen Pfühle). Gedicht von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte o. der Harfe componirt und dem k. k. Hofopernsänger, Herrn Franz Wild, achtungsvoll gewidmet von Frid. Müller*. Viena (aprox. 1839).

*Saitenspiel* aparece de nuevo en *Künstlers Morgenlied*, poema escrito en 1773, publicado por primera vez en 1776 e incluido más tarde en *Gedichte. Ausgabe letzter Hand* (1827). En él aparece un yo lírico que podría ser identificable con el artista que entona su canción al empezar el nuevo día. Acompaña éste sus oraciones a las musas con un instrumento musical cordófono (*Saitenspiel*). Las metáforas y la simbología abundan en *Künstlers Morgenlied*: el artista es como un devoto de las musas que ha erigido en su honor un templo donde lee a Homero. En la segunda parte del texto se dirige a su amada, una ninfa. Vemos pues cómo *Saitenspiel* aparece en el contexto mitológico de la antigua Grecia como instrumento acompañante a los cantos del yo lírico. El texto no aporta información sobre la naturaleza de este instrumento, pero gracias al contexto antiquizante en el que aparece cabe pensar en una lira, forminge u otro cordófono griego emparentado. De ser así, *Saitenspiel* podría interpretarse como una sinécdoque o metonimia “la parte por el todo” que haría referencia a la actividad poética:

Ich bet' hinan, und Lobgesang  
Ist lauter mein Gebet,  
Und freudeklingend Saitenspiel  
Begleitet mein Gebet.

Ich trete vor den Altar hin,  
Und lese, wie sich's ziemt,  
Andacht liturg'scher Lection  
Im heiligen Homer.

Und wenn er in's Getümmel mich  
Von Löwenkriegern reißt,  
Und Göttersöhn' auf Wagen hoch  
Rachglühend stürmen an, [...]

Da greif' ich mutig auf, es wird  
Die Kohle zum Gewehr,  
Und jene meine hohe Wand  
In Schlachtfeld-Wogen braus't.<sup>1097</sup>

Es evidente el enorme simbolismo que contiene este texto: el yo lírico es un poeta, que prácticamente ejerce la función de sacerdote en el templo de las musas. Para él la escritura y declamación de la poesía es una tarea sagrada, a la cual dedica toda su vida. *Saitenspiel* cobra sentido si lo consideramos aquí como una lira griega o un cordófono emparentado con ella (forminge, chéllys, etc...). Cansinos Assens (2003) traduce este

---

<sup>1097</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 2, pp. 356-357.

vocablo como “lira”, posiblemente debido al contexto antiquizante que enmarca el poema:

Póngome a orar, y es un himno  
Alto y vibrante mi rezo;  
Y la lira lo acompaña  
Con sus alegres acentos.<sup>1098</sup>

La colección *Xenien* es el fruto de una colaboración estrecha entre Goethe y Schiller. Consta de aforismos y pequeños poemas sin título dirigidos contra algunas tendencias artísticas y literarias del momento. Las 414 *Xenien* aparecieron por primera vez en *Musen Almanach auf das Jahr 1797*, aunque se reeditaron mucho más tarde porque algunas hacían referencia directa a personajes contemporáneos. Surgieron como una reacción a la fría acogida de las publicaciones periódicas de Schiller, especialmente de la revista *Die Horen*. En 1795 Goethe inició la redacción de algunos versos satíricos, iniciativa a la que se sumó Schiller. Ambos decidieron ocultar su autoría, la cual todavía no ha podido ser asegurada en algunos textos. *Das doppelte Amt* es el primer aforismo de la colección. Los dieciocho primeros cumplen con la función de presentar y caracterizar la obra. *Das doppelte Amt* se refiere a la doble faceta del dios Apolo como cazador y protector de las artes. El arco y la lira aparecen como sus atributos, objetos que tienen como elemento común las cuerdas. “Saiten rühret Apoll” se refiere al tañido de la lira, con el que embelesa a quienes lo escuchan (el texto menciona específicamente a una pastora):

Saiten rühret Apoll, doch er spannt auch den tötenden Bogen,  
Wie er die Hirtin entzückt, streckt er Centauren / den Python in  
Staub.<sup>1099</sup>

El *Metzler Lexikon literarischer Symbole* ofrece una interpretación de este texto, considerando la lira como un atributo del dios, y no exactamente como un símbolo:

Leier und Bogen als die beiden Attribute Apolls, des Gottes der Dichtkunst und des Krieges (Homer, *Odyssee* XXI, 404-409), führt Horaz in der “S.” zusammen, die “nicht immer den Ton erklingen” lässt, “den Hand und Absicht sich wünschen” (Horaz, *Ars poetica* 348-

<sup>1098</sup> *Op. cit.*, vol. 4, p. 294.

<sup>1099</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 1, p. 491. Algunas ediciones incluyen las dos posibilidades pensadas por Goethe: “Centauren” y “den Python”. Otras se ajustan a la versión definitiva, eliminando “Centauren”. En cualquier caso, este cambio no afecta a la función ni al significado del término “Saiten”.

350). Schiller und Goethe leiten aus dieser doppelten Semantik eine Rechtfertigung des pointierten Epigramms ab: "S. rühret Apoll, doch er spannt auch den tötenden Bogen;/ Wie er die Hirtin entzückt, streckt er den Python in Staub" (Schiller und Goethe, *Xenien und Votivtafeln: Das doppelte Amt*).<sup>1100</sup>

En este trabajo se defiende otra interpretación que complementa lo ya expuesto. Teniendo en cuenta la función con la que fue escrita *Xenien*, el título *Das doppelte Amt* podría referirse también a la dualidad de la poesía: de igual manera que el poeta deleita a sus amigos y a personas amadas con su obra, su obra resulta un arma muy efectiva para atacar a los enemigos (como hicieron Goethe y Schiller en numerosas *Xenien*). *Saiten* actuaría aquí como un símbolo de la poesía, un arma de doble filo. Cabría entender además a Apolo, dios de la poesía, como un símbolo del poeta, que en este caso serían los autores de la colección: Goethe y Schiller.

### 3.5.4.2. PROSA

Quedó señalado anteriormente que *Saiteninstrument* aparece solamente una vez en la prosa de Goethe, y más concretamente en *Die Wahlverwandtschaften* (1809). Gero von Wilpert califica esta novela como "G[oe]thes formal geschlossenster, tiefgründigster und vieldeutigster Roman"<sup>1101</sup>. El escritor aplica aquí el principio químico de las afinidades electivas (muy en boga a principios del siglo XIX, si bien más tarde se reveló como falso) a las relaciones humanas de los personajes. Éstas aparecen en la obra de diversas maneras, por ejemplo en las formaciones musicales que aparecen a lo largo del relato. Zagari (2000) afirma:

La predilezione propria di Goethe narratore per l'uso di situazioni musicali che, più che descrivere, fanno emergere alla luce della realtà individuale e collettiva moti dell'animo inconsapevoli e anzi allo stato nascente, trova conferma in [...] "Die Wahlverwandtschaften".<sup>1102</sup>

El instrumento musical que toca cada personaje también lo caracteriza. Así, a comienzos del siglo XIX el violín y la flauta eran instrumentos mayoritariamente tocados por hombres. El piano y el arpa estaban especialmente extendidos entre las mujeres de clase social

---

<sup>1100</sup> Butzer y Jacob (2008), 311.

<sup>1101</sup> von Wilpert (1998), 1140.

<sup>1102</sup> Zagari (2000), 60.

media y alta. Ya se ha expuesto en este trabajo la importancia que la música doméstica desempeñaba en todo el ámbito de expresión en lengua alemana. Por consiguiente, Goethe refleja en el segundo capítulo (primera parte de la novela) una realidad social de su tiempo:

Charlotte spielte sehr gut Klavier; Eduard nicht eben so bequem die Flöte: denn ob er sich gleich zuzeiten viel Mühe gegeben hatte, so war ihm doch nicht die Geduld, die Ausdauer verliehen, die zur Ausbildung eines solchen Talentes gehört. Er führte deshalb seine Partie sehr ungleich aus, einige Stellen gut, nur vielleicht zu geschwind; bei andern wieder hielt er an, weil sie ihm nicht geläufig waren, und so wär' es für jeden Andern schwer gewesen ein Duett mit ihm durchzubringen. Aber Charlotte wußte sich darein zu finden; sie hielt an und ließ sich wieder von ihm fortreißen, und versah also die doppelte Pflicht eines guten Kapellmeisters und einer klugen Hausfrau, die im ganzen immer das Maß zu erhalten wissen, wenn auch die einzelnen Passagen nicht immer im Takt bleiben sollten.<sup>1103</sup>

La irregular calidad de los duetos entre Eduard y Charlotte es una imagen de sus diferentes personalidades, que a veces chocan. Por el contrario, el sorprendente empaste que Eduard y Ottilie logran en su ejecución musical indica su mutuo entendimiento<sup>1104</sup>. Kienzle (2003) analiza los motivos musicales en algunas obras literarias de Goethe; en *Die Wahlverwandtschaften* apunta a dos posibles interpretaciones complementarias de las formaciones musicales. En primer lugar, éstas actuarían como indicadores de las relaciones que mantienen los personajes entre sí<sup>1105</sup>. En segundo, la música actuaría como una metáfora del erotismo latente entre los personajes. Algunos autores de la escuela freudiana han querido ver en la flauta una reminiscencia fálica; sin embargo, no es posible saber a ciencia cierta si Goethe tenía en

---

<sup>1103</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 8, p. 287.

<sup>1104</sup> "Das Verhalten dieses musikalischen Duets ist zugleich eine Metapher für die völlig verschiedenen Persönlichkeiten beider Figuren. Charlotte schafft das Gleichgewicht in der manchmal problematischen Ehe, indem ihre Besonnenheit Eduards Unreife kompensiert [...]. Das überraschend gute Musizieren von Eduard und Ottilie soll also als eine Metapher für das gegenseitige Verständnis beider Figuren, das später zu Liebe wird, interpretiert werden: Die Musik stellt in diesem Fall die Wirklichkeit der zwei Figuren dar. Die Theorie der Wahlverwandtschaften, die Charlotte vom Hauptmann und Eduard am Anfang des Romans erklärt wird, spiegelt sich auf diese Weise in dem Musizieren wider. Die Musik ist nicht die Ursache, sondern das Zeichen dafür, dass die Theorie der Wahlverwandtschaften Wirklichkeit wird". Macías García, Anna Teresa: "Die Musikinstrumente in Goethes *Wahlverwandtschaften*". En: *FORUM* 12, Tarragona 2006, pp. 393-399, aquí pp. 395-396.

<sup>1105</sup> "Die Beziehung zwischen Eduard und Charlotte erscheint in dieser Passage als eine zwar nicht von Natur gegebene, aber durch Nachsicht geschickt hergestellte Harmonie, in der die heterogenen Kräfteverhältnisse durch liebevolles Aufeinandereingehen ausgeglichen und offenkundige Mängel korrigiert werden können". Kienzle (2003), 82-83.

mente esta asociación al asignar este instrumento al personaje de Eduard:

Das gemeinsame Musizieren ist ein Sinnbild für das eheliche Zusammenleben auch in erotischer Hinsicht. Darauf deutet die Symbolsprache der Instrumente hin: Die Flöte ist schon ihrer Form nach ein phallisches Instrument, das im 18. Jahrhundert Männern vorbehalten blieb. Das Klavier, wie ein verschlossenens Gefäß gebaut, steht dementsprechend für den weiblichen Schoß. Das häusliche Klavierspiel wurde zu Goethes Zeit vornehmlich Frauen anempfohlen.<sup>1106</sup>

El piano era el instrumento doméstico por excelencia, y la educación musical de las mujeres aristócratas y burguesas incluía obligatoriamente su aprendizaje. No es ésta la única obra de Goethe donde el piano está ligado a un personaje femenino: sirvan como ejemplo Lotte en *Die Leiden des jungen Werther* (1787)<sup>1107</sup> o Minchen en *Hermann und Dorothea* (1797)<sup>1108</sup>.

El vocablo *Saiteninstrument* aparece en el capítulo diecisiete de la segunda parte, cuando tras la muerte accidental del pequeño Otto, el bebé de Eduard y Charlotte, las relaciones entre los personajes parecen haber vuelto a su cauce. Así, el orden ha quedado restaurado al menos en apariencia, lo que también se refleja en las formaciones musicales:

Der Major begleitete mit der Violine das Klavierspiel Charlottens, so wie Eduards Flöte mit Ottiliens Behandlung des Saiteninstrumentes wieder wie vormals zusammentraf. So rückte man dem Geburtstage Eduards näher, dessen Feier man vor einem Jahre nicht erreicht hatte. Er sollte ohne Festlichkeit in stillem freundlichem Behagen diesmal gefeiert werden.<sup>1109</sup>

Cansinos Assens (2003) traduce literalmente el término como “instrumento de cuerda”, que en español puede referirse a cualquier

---

<sup>1106</sup> *Op. cit.*, 83.

<sup>1107</sup> “Warum durfte ich mich nicht ihr zu Füßen werfen? warum durfte ich nicht an ihrem Halse mit tausend Küssen antworten? Sie nahm ihre Zuflucht zum Clavier und hauchte mit süßer leiser Stimme harmonische Laute zu ihrem Spiele. Nie habe ich ihre Lippen so reizend gesehen; es war, als wenn sie sich lechzend öffneten, jene süßen Töne in sich zu schlürfen, die aus dem Instrument hervorquollen, und nur der himmlische Widerschall aus dem reinen Munde zurückklänge. - Ja wenn ich dir das so sagen könnte!“. Apel *et al.* (1985ss.), vol. 8, p. 185.

<sup>1108</sup> “Minchen saß am Klavier; es war der Vater zugegen, / Hörte die Töchterchen singen, und war entzückt und in Laune. / Manches verstand ich nicht, was in den Liedern gesagt war; / Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino“. Apel *et al.* (1985ss.), vol. 8, p. 823.

<sup>1109</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 8, p. 517.



cordófono: “Acompañaba el mayor con su violín el clave de Carlota, así como también la flauta de Eduardo coincidía con el instrumento de cuerda de Otilia, como entonces”<sup>1110</sup>. El artículo *Die Musikinstrumente in Goethes “Wahlverwandtschaften”* (2006) defiende la posibilidad de que *Saiteninstrument* hiciera referencia a un arpa de ganchos. En este artículo se compara al personaje de Otilie, “criatura de la naturaleza”<sup>1111</sup>, con el viejo arpista de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: se señala su condición común de personajes marginales, apartados en cierta medida de la sociedad. El arpa de ganchos ha sido en el ámbito de expresión en lengua alemana no sólo un instrumento de las damas de la pequeña burguesía, sino también de músicos y mendigos ambulantes. Al ser además mucho más antigua y contar con un mecanismo más sencillo que el del piano, el arpa de ganchos estaría más cerca de una “criatura de la naturaleza” como Otilie que el piano.

El texto de Goethe no aporta información sobre el cordófono que toca Otilie, así que cuando se publicó el citado artículo las conclusiones aquí señaladas parecían satisfactorias. No obstante, después de haber estudiado la presencia y función de *Saitenspiel* y *Saiteninstrument* en la historia de la literatura alemana, cabe contemplar otra posibilidad. Al identificar *Saiteninstrument* en *Die Wahlverwandtschaften* con un cordófono parece evidente que no puede tratarse de un violín, pues éste es el instrumento que toca el capitán, ni de una guitarra, ya que se menciona explícitamente como el instrumento de Luciane. Cabe suponer que, si fuera alguno de los dos, habría aparecido con su nombre concreto y no con el genérico *Saiteninstrument*. Una atenta lectura de aquellos pasajes en los que Otilie toca un instrumento resultará de gran ayuda para identificar este término. En la novela se especifica que ésta toca el piano: Otilie ya había adquirido conocimientos musicales en la escuela (véase la carta titulada *Brief des Gehülfen* en el quinto capítulo de la primera parte)<sup>1112</sup>. En el capítulo octavo de la primera parte, Otilie se dispone a acompañar la flauta de Eduard con el piano:

---

<sup>1110</sup> *Op. cit.*, vol. 2, p. 664. Sería discutible si *Klavierspiel* podría hacer referencia al clave: en la época en que Goethe escribió esta obra, el piano estaba ya muy extendido por toda Europa.

<sup>1111</sup> Véase Cansinos Assens (2003), vol. 2, p. 507. Von Wilpert (1998) señala que la sensibilidad especial de Otilie hacia ciertos efectos naturales se acentúa tras la muerte del pequeño Otto: “Ihre schon früher bei Pendelversuchen und Mineralien erwiesene übernatürliche Sensibilität steigert sich nach dem Tode zu vermeintlichen Wundertaten”. *Op. cit.*, 795.

<sup>1112</sup> “Zum musikalischen Vortrag ihrer [Otilies] wenigen bescheidenen Melodien fand sich weder Zeit noch Ruhe”. Apel *et al.* (1985ss.), vol. 8, p. 308.

Und Sie können, Sie wollen mich auf dem Flügel begleiten? rief Eduard, dem die Augen vor Freude glänzten. Ich glaube wohl, versetzte Ottilie, daß es gehen wird. Sie brachte die Noten herbei und setzte sich ans Klavier. Die Zuhörenden waren aufmerksam und überrascht, wie vollkommen Ottilie das Musikstück für sich selbst eingelernt hatte, aber noch mehr überrascht, wie sie es der Spielart Eduards anzupassen wußte.<sup>1113</sup>

En ningún momento ha aparecido el arpa, lo que hace pensar en la posibilidad de que estemos ante un instrumento distinto. A lo largo de la obra, los personajes siempre tocan siempre los mismos instrumentos: Eduard la flauta, el capitán el violín y Charlotte el piano. Cabe pensar, pues, que *Saiteninstrument* actúe en este texto como un sinónimo de *Klavier*. “Der Major begleitete mit der Violine das Klavierspiel Charlottens, so wie Eduards Flöte mit Ottiliens Behandlung des Saiteninstruments wieder wie vormals zusammentraf”<sup>1114</sup>. Al haberse restaurado en apariencia el orden que reinaba al comienzo de la obra, ¿no sería lógico pensar que Ottilie figurara de nuevo con el piano, que es el instrumento que tocaba al comienzo? Dicha hipótesis se confirma con el hecho de que algunos autores de la época de Goethe identificaban al piano con un cordófono, llamándolo *Saitenspiel*<sup>1115</sup>.

Finalmente, ¿es posible que Goethe considerara el piano como un cordófono? En *An Lina*, escrito en 1799 y publicado por primera vez en 1800, destaca el efecto reverberante de las cuerdas del piano una vez que se han presionado las teclas. Obsérvese además que la encordadura es la única parte del instrumento que aparece en este texto. Curiosamente no se menciona su teclado, la parte más visible: la encordadura siempre está contenida en la caja de resonancia. Este poema parece dejar claro que Goethe veía al piano como un instrumento cordófono, más que como uno de tecla (*Tasteninstrument*). Hoy en día se clasifica al piano dentro de los instrumentos de cuerda percutida.

Liebchen, kommen diese Lieder  
Jemals wieder dir zur Hand,  
Sitze beim Klaviere nieder,  
Wo der Freund sonst bei dir stand.

Laß die Saiten rasch erklingen  
Und dann sieh in's Buch hinein;  
Nur nicht lesen! immer singen,

---

<sup>1113</sup> *Op. cit.*, 328.

<sup>1114</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 8, p. 517.

<sup>1115</sup> Recuérdese el poema de Christian Friedrich Daniel Schubart *Ihr Fest* (1783).

Und ein jedes Blatt ist dein!

Ach! wie traurig sieht in Lettern  
Schwarz auf weiß, das Lied mich an,  
Das aus deinem Mund vergöttern,  
Das ein Herz zerreißen kann!<sup>1116</sup>

Lo expuesto anteriormente hace pensar que el instrumento de Ottilie sea un piano, más que un arpa de ganchos. Por supuesto, no hay manera de descartar definitivamente uno u otro, ya que el término *Saiteninstrument* puede referirse a una cantidad enorme de diferentes instrumentos. Sin embargo, “Der Major begleitete mit der Violine das Klavierspiel Charlottens, so wie Eduards Flöte mit Ottiliens Behandlung des Saiteninstrumentes wieder wie vormals zusammentraf” indica la restauración de las formaciones musicales anteriores a la tragedia del pequeño Otto como signo de la vuelta al orden que reinaba al comienzo de la novela<sup>1117</sup>. No hay razón, pues, para pensar que Ottilie toque aquí un instrumento diferente al piano, especialmente cuando aparece el adverbio de repetición “wieder” seguido de la comparación “wie vormals”. En consecuencia, el presente trabajo defiende que *Saiteninstrument* es sinónimo de *Klavierspiel* en la novela *Die Wahlverwandtschaften*, y que hace referencia a un piano, no a un arpa de ganchos.

Ya se mencionó en el capítulo dedicado al arpa eólica el ensayo *Serbische Lieder*, donde se menciona un cordófono popular llamado *Gusle*. Es éste un instrumento monocorde que todavía se utiliza en la música popular de los Balcanes:

Was nun aber die serbischen Gedichte betraf, so blieb ihre Mittheilung aus obengemeldeter Ursache schwer zu erlangen. Nicht geschrieben, sondern durch mündlichen Vortrag, den ein sehr einfaches Saiteninstrument, *Gusle* genannt, begleitet, waren sie in dem niedern Kreise der Nation erhalten worden [...]<sup>1118</sup>

*Saitenspiel* aparece una vez más en el capítulo siete del segundo libro de la novela *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (versión de 1829), cuando Wilhelm se encuentra en el palacio del marqués y, en un

---

<sup>1116</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 2, pp. 68-69.

<sup>1117</sup> “Tutto il romanzo è un tessuto di anticipazioni simboliche: qui è la musica, anzi il domestico evento musicale di una dilettesca esecuzione a due a porsì come decisiva, sorridente, ma in realtà sconvolgente discesa negli strati più profondi e meno dominabili della psiche”. Zagari (2000), 61.

<sup>1118</sup> Apel et al. (1985ss.), vol. 22, p. 132.

momento dado, un amigo pintor encuentra un pequeño laúd y empieza a tocarlo. *Saitenspiel* hace aquí clara referencia a este instrumento:

Aber ganz unerwartet kam der malerische Freund ihm von einer andern Seite entgegen; dieser hatte manchmal einen heitern Gesang angestimmt und dadurch ruhige Stunden auf weit- und breiter Wellenfahrt gar innig belebt und begleitet. Nun aber traf sich's, daß er in einem der Paläste, ein ganz eigenes Saitenspiel fand, eine Laute in kleinem Format, kräftig, vollklingend, bequem und tragbar, er wußte das Instrument alsbald zu stimmen, so glücklich und angenehm zu behandeln und die Gegenwärtigen so freundlich zu unterhalten, daß er, als neuer Orpheus, den sonst strengen und trocknen Kastellan erweichend bezwang und ihn freundlich nötigte das Instrument dem Sänger auf eine Zeitlang zu überlassen, mit der Bedingung, solches vor der Abreise treulich wieder zu geben, auch in der Zwischenzeit an irgend einem Sonn- oder Feiertage zu erscheinen und die Familie zu erfreuen.<sup>1119</sup>

---

<sup>1119</sup> *Op. cit.*, vol. 10, p. 500.



# **CONCLUSIONES SCHLUSSBETRACHTUNGEN**

---



## 4. CONCLUSIONES

Este trabajo ha explorado algunos aspectos que hasta ahora habían sido descuidados tanto por la filología alemana como por la musicología. La realización de esta tesis doctoral ha planteado una problemática muy concreta que se ha podido resolver de manera satisfactoria a lo largo de la investigación que comenzó en octubre de 2005 y que finalizó en marzo de 2012. Tras la finalización de este trabajo se pueden señalar las siguientes conclusiones:

En primer lugar cabe constatar la enorme evolución y desarrollo que ha sufrido el motivo literario desde la época de Goethe hasta la actualidad. Si bien fue uno de los primeros escritores en Alemania que se interesó por la mencionada figura literaria, nunca elaboró una definición concreta. Para este trabajo, pues, han resultado más útiles las investigaciones de Elisabeth Frenzel y Demetrio Estébanez Calderón, pues son las más aceptadas y utilizadas en el ámbito de expresión alemana y en España. Sin embargo, no pueden considerarse como concluyentes, ya que las diversas corrientes de la teoría de la literatura todavía no han logrado alcanzar una definición unánime de motivo literario.

Se ha observado además una interesante evolución en la relación de Goethe con la música. Si bien es cierto que el escritor cultivó la música vocal e instrumental (cello y piano) durante su infancia y juventud, en su madurez fue abandonando este aspecto práctico para concentrarse en el ámbito teórico: estética, historia de la música, acústica... Con el tiempo, su atracción por la música se tornó más intelectual y científica. Esto explica de hecho de que, aunque conoció el arpa y el arpa eólica, ninguno de estos instrumentos despertó en él el interés suficiente como para incluir descripciones concretas de la organología o sonido en su obra.

Goethe estaba influido por los ideales clásicos y defendía el aprendizaje de la música como parte fundamental de una educación completa. Era aficionado a los conciertos, organizando y asistiendo a muchos a lo largo de su vida. Gracias a su trabajo como director del Teatro de la Corte de Weimar y a su privilegiada posición tuvo la oportunidad de conocer a muchos artistas célebres. En este trabajo se han podido documentar aquellos encuentros con arpistas profesionales que hizo constar en sus cartas y diarios. En septiembre de 1781 Goethe organizó



una velada musical en su casa de Frauenplan en la que habría actuado el músico de la corte de Weimar Georg August Zahn con un arpa (WA 7/2394). El 20 de octubre de 1807 actuaron Louis y Dorette Spohr en el Teatro de la Corte de Weimar. Therese aus dem Winkel ofreció una actuación privada el 10 de enero de 1809 que contó con su presencia, así como un concierto en el Teatro de la Corte de Weimar el 12 de enero. Goethe documenta en su diario dos recitales de Carolina Longhi que tuvieron lugar el 16 y el 19 de abril de 1811. La francesa Marie-Nicole Simonin-Pollet llegó a Weimar en febrero de 1812: por desgracia Goethe no dejó constancia de ninguna actuación, pero hizo entrega a la artista de una carta de recomendación dirigida a Zelter en Berlín. Alexandre y Céleste Boucher actuaron en Weimar al menos los días 22 y 27 de febrero de 1821, y también consiguieron calurosas recomendaciones del escritor para Berlín. Finalmente, Goethe conoció al fabricante de arpas Johann Andreas Stumpff, afincado en Inglaterra, en la primavera de 1814. Diez años más tarde Stumpff regresó a Weimar: Goethe señala dos visitas que tuvieron lugar el 30 de octubre y el 1 de noviembre de 1824. El fabricante volvió a dicha ciudad en 1829, quedando constancia de dos encuentros con el escritor el 12 y el 13 de octubre.

La mayoría de estas arpistas, a excepción de Dorette Spohr, han caído en el más absoluto olvido. No obstante, casi todas ellas fueron muy conocidas y admiradas en su época, lo que cabe suponer que Goethe llegó a ser testigo de un gran virtuosismo artístico, especialmente entre 1807 y 1812, período en el que pudo escuchar a Therese aus dem Winkel, Dorette Spohr, Carolina Longhi, y Marie-Nicole Simonin-Pollet. No se puede descartar, sin embargo, que tuviera contactos con más arpistas y que por alguna razón no los reflejara en su obra no literaria. Los encuentros reflejados en este trabajo seguramente no son los únicos, pero sí los más importantes, pues el autor dejó constancia de ellos en cartas y diarios. Queda abierta la posibilidad de que el trato con algunas de las arpistas de la época, que también eran admiradas por su belleza (sirva como ejemplo Carolina Longhi), hubiera influido en las connotaciones positivas de este instrumento en los cuentos *Das Märchen* y *Der neue Paris*. En ambas obras el arpa es tañida por criaturas femeninas de gran dulzura, bondad y belleza. Lamentablemente, en este trabajo no ha sido posible demostrarlo por falta de material documental.

También se pudo averiguar que Goethe tuvo contacto con algunos arpistas vagabundos. Dejó constancia de tres encuentros: en agosto de 1771 en Maguncia (*Dichtung und Wahrheit*), el 7 de septiembre de 1786 en Walchensee (*Tagebuch der italiänischen Reise für Frau von Stein* e

*Italienische Reise*), el 23 de agosto de 1807 en Karlsbad (WA 19/5404) y el 13 de septiembre de 1808 en Neustadt (entrada correspondiente en su diario). No obstante, teniendo en cuenta que la presencia de estos músicos vagabundos en las calles y tabernas era bastante habitual en su época, con toda probabilidad Goethe vio a lo largo de su dilatada vida muchos más de los que inmortalizó en su obra. La influencia que estos encuentros con arpistas vagabundos tuvieron en su obra literaria es evidente en las figuras de Mignon y el viejo arpista Augustin, importantes personajes de la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Este último parece haber sido el resultado del contacto de Goethe en su infancia con su profesor de música Domenico Giovinazzi, y del encuentro fortuito con un arpista vagabundo y su hijita en Walchensee el 7 de septiembre de 1786. Se ha observado en este trabajo que, en la obra literaria de Goethe, las figuras femeninas que tañen el arpa son criaturas mágicas de connotaciones positivas (Lilie, la dama vestida de rojo), mientras que los personajes masculinos que tocan el arpa son bardos, poetas o artistas atormentados (Ossian y Augustin). El arpista de *Maskenzug* reviste connotaciones positivas acordes al carácter festivo de la obra, aunque no queda claro si tañe un arpa o un psalterio.

La presencia del arpa en la monumental obra de Goethe es escasa. En la mayoría de los casos su función viene heredada de la tradición literaria anterior, actuando como sinécdoque o, si se prefiere, como metonimia del tipo “la parte por el todo”. En la mayoría de los casos se refiere a la poesía: en la antigua Grecia los poetas acompañaban sus cantos con instrumentos de cuerda pulsada. En la obra literaria de Goethe, el arpa suele adquirir esta función por asociación musical y organológica con la lira. Es éste el caso en *Iphigenie auf Tauris* y *Weissagungen des Bakis*. Además actúa como atributo del mítico bardo Ossian en *Die Leiden des jungen Werther*. Por tanto, la función del arpa en la obra de Goethe no se aparta de la tradición literaria (sinécdoque / metonimia y atributo).

El arpa en la obra de Goethe ha ejercido una doble influencia en la literatura en lengua alemana posterior, especialmente en las corrientes del Romanticismo y *Junges Deutschland*. En primer lugar, los personajes de Mignon y del viejo arpista dieron lugar a imitaciones, recreaciones y contrafacturas literarias. Sirvan como ejemplos el arpista Werdo en *Godwi* (1801/1802), de Clemens Brentano, la joven arpista vagabunda de *Reise von München nach Genua* (1830), de Heinrich Heine, y el personaje de Flämmchen en *Die Epigonen* (1836) de Karl Immermann. Mucho más reciente es el breve relato de Wolfgang Altendorf *Goethe und die kleine Harfnerin* (aprox. 1984), con lo que quizás quepa esperar que ambas figuras goetheanas sigan inspirando a escritores y artistas en la actualidad.

La segunda contribución de Goethe al enriquecimiento de la semántica del arpa en la literatura se halla en *Das Märchen* y *Der neue Paris*. Ambos cuentos fantásticos fueron relevantes para el Romanticismo alemán, desempeñando de esta manera un papel significativo en la introducción del arpa como atributo o símbolo en el subgénero del cuento literario (*Kunstmärchen*). Sobre todo en la literatura del Romanticismo, el arpa aparecerá ocasionalmente como un instrumento musical de cuya música se sirven seres fantásticos (hadas, ondinas) para realizar encantamientos. En la mayor parte de estos casos se trata de criaturas con connotaciones positivas: belleza, bondad...

En este trabajo se pudo constatar que Goethe conoció el arpa eólica, si bien no dejó constancia escrita de ello. Es muy probable que viera y escuchara el sonido de los instrumentos instalados al aire libre en los jardines del palacio Belvedere de Weimar, inaugurados hacia 1788. La carta WA 43/64, dirigida a Zelter, constituye el indicio más claro del que se dispone hasta la fecha, y permite afirmar que Goethe conocía al menos algunas características organológicas y sonoras del arpa eólica. En ella propuso al músico la composición de una obra para coro y arpas eólicas que presumiblemente debería llevarse a cabo sobre un escenario, una idea bastante novedosa para la época. Se puede afirmar con seguridad que el autor tuvo acceso a la traducción de Herder *Die Aeolsharfe. Nach Thomson* y a su artículo *Freimäurer*, así como al poema de Schiller *Würde der Frauen*. Además es muy posible que leyera alguna obra de James Thompson en su lengua original e incluso *Die Äolsharfe – ein allegorischer Traum*, de J. F. H. von Dalberg. La lectura de estas obras muy probablemente inspiró la utilización y semántica del arpa eólica como motivo literario en su obra.

Este instrumento mecánico que suena exclusivamente gracias a la acción del viento y sin intervención humana aparece de manera escasa en la creación literaria de Goethe. En *Faust I* y *Faust II* se observa cómo está directamente asociada al mundo sobrenatural y al de los espíritus: en ambas la función y significados del arpa eólica están directamente entroncados con la tradición literaria anterior. Más original resulta la semántica del arpa eólica en el poema *Äolsharfen*, si bien la comparación de los yos líricos femenino y masculino con arpas eólicas (el título no especifica el número de instrumentos) guarda reminiscencias con *Würde der Frauen*. En el presente trabajo se ha defendido que el arpa eólica actúa en *Äolsharfen* como un símbolo que asocia el etéreo sonido del cordófono con las almas de un hombre y una mujer. En el ensayo

*Serbische Lieder*, el símil que equipara la musicalidad de las canciones populares serbias con el sonido etéreo del arpa eólica constituye un original símil. Exceptuando estas dos últimas obras y a pesar de sus experiencias personales, se puede afirmar que Goethe apenas realizó aportaciones personales a la función y semántica del arpa eólica en la literatura en lengua alemana.

La lira ya había caído en desuso en la época de Goethe, así que el autor jamás conoció su sonido. Supo en primer lugar de su existencia a través del motivo ornamental situado en la fachada de la casa paterna (llamada *Haus zu den drei Leiern*) y a través de sus múltiples lecturas de autores clásicos, por ejemplo los himnos homéricos, la *Ilíada*, la *Odisea* o *Fedón*, sin descartar otros literatos más cercanos a su tiempo, como Klopstock o Wieland. No ha sido posible constatar en este trabajo si llegó a conocer la lira-guitarra en algún momento de su dilatada vida. En su obra literaria, el escritor utiliza la lira como sinécdoque o metonimia del tipo “la parte por el todo” de la actividad poética por influencia de la tradición previa. Esto se puede apreciar fácilmente en *Torquato Tasso*, *An Zachariae*, *Tefkir Nameh*. *Buch der Betrachtungen*, *Wilhelm Tischbeins Idyllen*, *Hemmet ihr verschmähten Freier*, *Es spricht sich aus der stumme Schmerz*, *Lyde. Eine Erzählung* y *Kurz und gut*. La lira en la obra literaria de Goethe también puede funcionar como atributo de Apolo (*Phöbos und Hermes*, *Apollos Bildsäule in einem gewissen Gartentempel*), de Orfeo (*Faust I*, *Über Kunst und Kunstgeschichte*) o de las musas (*Des Epimenides Erwachen*, *Parabolisch*). También aparece descrita como mero elemento decorativo sin función literaria (*Campagne in Frankreich*). Ocasionalmente se observa su presencia en escenas mitológicas como instrumento cordófono antiquizante sin significado figurado (*Pandora* y *Den Musenschwestern fiel es ein...*).

Exceptuando su función en *Faust II* como atributo del malogrado Euphorion, símbolo de la poesía, la lira no reviste funciones ni significados novedosos en la obra literaria de Goethe. Ocasionalmente se observa la oposición entre arco y lira, elementos que tienen en común el mismo principio físico: una cuerda tensada. Dicha dualidad se relaciona desde la antigüedad con el dios Apolo, quien muestra ambos atributos en la mitología y en representaciones iconográficas. Goethe recoge esta tradición literaria sin añadir novedades (*Deutscher Parnaß*, *Apollo der Hirt*). Cabe considerar como excepción de la humorística identificación de la poesía satírica de Goethe y Schiller con el arco y la lira del dios en *Das doppelte Amt*. Por tanto, con la salvedad de *Faust II* y *Das doppelte Amt*, la lira no muestra una semántica personal en la literatura de Goethe, sino que

su función y significados están directamente heredados de la tradición literaria europea.

Se ha observado en este trabajo que Goethe hacía un uso indistinto de los términos *Leyer* / *Leier* y *Lyra* para referirse al instrumento cordófono, pero siempre utilizaba los vocablos *Leyer* o *Leier* para la zanfonia. Por tanto, es exclusivamente el contexto lo que permitirá distinguir si el escritor hace referencia a una lira o al instrumento mecánico. Dichas especificaciones han resultado importantes aquí para evitar la confusión entre el cordófono griego y la zanfonia. Este estudio también fue útil para la correcta comprensión de términos derivados, por ejemplo *leiern* (*Faust I*) y *leyernd* (FA 3/49). Como parte de una unidad fraseológica, el término *Leier* o alguno de sus derivados aparecen en *Die Mitschuldigen*, *Faust I*, *Faust II* y *Zur Farbenlehre*. Su presencia en la carta FA 34/946 indica que este término se usaba con cierta frecuencia en la época de Goethe dentro de expresiones fijas.

Goethe tampoco conoció el psalterio de primera mano, pues éste ya había desaparecido en Europa. Supo de él a través de la obra de Klopstock (odas, elegías y *Der Messias*), y muy probablemente también a través de los *Geistliche Lieder* de Johann Fischart y de la producción lírica de Johann Christoph Gottsched. Este instrumento, como atributo o como metonimia de la actividad poética, prácticamente dejó de ser productivo en el siglo XVII. Muy posiblemente sea ésta la razón por la que el término *Psalter* se encuentra sólo una vez en su sentido musical dentro de la obra no literaria de Goethe (WA 4/857), y apenas dos veces más como “libro de los *Salmos*” (WA 27/7547 y WA 29/8031).

El psalterio aparece de manera muy escasa en la obra de Goethe, y siempre como un cordófono con función antiquizante. En *Im gegenwärtigen Vergangnes* actúa, dentro de un contexto orientalizante, como sinécdoque / metonimia “la parte por el todo” de la actividad literaria que lleva a cabo el yo lírico. En *Harzreise im Winter* el psalterio es el cordófono con el que el padre del amor produce música consoladora. No queda claro, sin embargo, si este “Vater der Liebe” puede ser identificado con el dios de la tradición judeo-cristiana. En suma, Goethe bebió directamente de la tradición literaria occidental y no realizó aportaciones personales a la semántica del psalterio, excepto en *Harzreise im Winter*.

En vista de estos resultados, no se puede determinar un único significado del arpa, arpa eólica, lira y psalterio en la obra literaria de Goethe. En la mayor parte de los casos están entroncados en la tradición

literaria, si bien en algunos son propios del autor. También se ha observado en el presente trabajo que la semántica de estos instrumentos como figuras literarias (motivos, metáforas, sinécdoques / metonimias, símbolos...) en la historia de la literatura es cambiante, pues ésta depende no sólo de la inventiva de los escritores, sino también de la evolución histórico-musical de los instrumentos y la estética de los distintos momentos artísticos.

Tampoco *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* aparecen recurrentemente en la obra de Goethe. *Saitenspiel* puede hacer referencia a un conjunto indeterminado de cordófonos (*Clavigo*), o a uno solo con el que el yo lírico acompaña su canto (*Nachtgesang*). En ocasiones *Saitenspiel* actúa como una sinécdoque / metonimia “la parte por el todo” de la poesía, de manera muy similar a la lira (*Torquato Tasso, Künstlers Morgenlied*). En *Faust II* se trata de un cordófono indeterminado que produce música sin sentido figurado. Goethe se basa directamente en la tradición literaria anterior y no realiza aportaciones personales a la semántica ni a la función de *Saiteninstrument* y *Saitenspiel*. Utiliza en su obra no literaria el vocablo *Saite* como metáfora, ya sea conceptual (FA 29/419) o creativa (FA 29/122, WA 5/1128), del alma humana o incluso de un estado de ánimo. Se han podido observar otros usos de *Saite* en unidades fraseológicas que estaban en uso durante la época de Goethe (WA 9/2911 y WA 37/108). En ambos casos el escritor utiliza el término *Saite* siguiendo el lenguaje hablado de su tiempo y la tradición literaria en lengua alemana.

El segundo objetivo de este trabajo planteaba la identificación del tipo de arpa que conoció Goethe a lo largo de su vida, ya que en aquel momento convivían en el ámbito de expresión en lengua alemana cuatro: la diatónica (*Davidsharfe*), de ganchos, de pedal de movimiento simple (Naderman y probablemente también Cousineau), y finalmente de movimiento doble (fabricación Erard). En su obra no literaria se han encontrado cuatro referencias documentadas sobre tres encuentros fortuitos con arpistas vagabundos, quienes tradicionalmente tocaban arpas de ganchos. Como ya se mencionó anteriormente, éstos tuvieron lugar en agosto de 1771, el 7 de septiembre de 1786 y 13 de septiembre de 1808. Lamentablemente no fue posible aclarar en este trabajo si el músico de la corte de Weimar Georg August Zahn dominaba el arpa de ganchos o si actuó en casa de Goethe con otro músico que sí la tocaba. Se puede asegurar con toda rotundidad, son embargo, que Goethe conoció dicho instrumento. Tal vez alguno de estos músicos vagabundos tañera el arpa diatónica, pero no es posible saberlo con seguridad por falta de documentación. Queda abierta, pues, esta posibilidad.

Durante el concierto que ofreció en matrimonio Spohr el 20 de octubre de 1807 en Weimar, Dorette tocó con su instrumento Naderman de pedal de movimiento simple. Seguramente Marie-Nicole Simonin-Pollet también actuara con el mismo tipo de arpa, ya que era la más extendida en Francia. En consecuencia, se puede afirmar con completa seguridad que Goethe conoció el arpa de pedal de movimiento simple. El escritor trató además al fabricante de arpas Johann Andreas Stumpff, quien confeccionaba arpas de pedal de movimiento doble. Éste era también el instrumento con el que ofrecían conciertos Therese aus dem Winkel y Carolina Longhi, si bien ambas tocaban arpas de marca Erard. Por tanto, Goethe también conoció el arpa de pedal de movimiento doble. Con todo esto se puede afirmar que conoció, probablemente sin saberlo, tres tipos diferentes de arpa. Tal vez llegara a oír en alguna ocasión algún arpa diatónica, aunque este hecho no se ha podido documentar en el presente trabajo.

El tercer objetivo perseguía la identificación del término *Saiteninstrument* con uno o varios cordófonos concretos en la obra literaria de Goethe, lo que no ha sido siempre posible: para estos casos se han sugerido varias posibilidades que no pretenden ser definitivas. En *Clavigo*, *Saitenspiel* haría referencia a un conjunto indeterminado de cordófonos que pudieran acompañar al canto en la calle: podrían ser guitarras, laúdes o violines. En *Torquato Tasso* cabe pensar que *Saitenspiel* se refiera a un laúd o un arpa, sin descartar otras posibilidades. Algunos filólogos han identificado en *Faust I* el vocablo *Saitenspiel* con un arpa o una lira. El contexto antiquizante de *Faust II* permitiría suponer un cordófono griego (lira, forminge...), o incluso un arpa éolica. No es posible, sin embargo, establecer con seguridad una identificación. En *Nachtgesang* cabe entender *Saitenspiel* como una guitarra, un laúd u otro instrumento de cuerda pulsada que tradicionalmente se usara en las serenatas. Este mismo término podría interpretarse, por el contexto antiquizante donde se encuentra, como una lira o forminge en *Künstlers Morgenlied*. *Saiteninstrument* se refiere de manera muy concreta al piano en *Die Wahlverwandtschaften* y al *gusle* serbio en *Serbische Lieder*. Por último cabe identificar *Saitenspiel* con el laúd en *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (versión de 1829), pues el cordófono ya se había nombrado poco antes.

En el Anexo I se han estudiado aquellas *Vertonungen* (canciones o lieder) originales para arpa y voz con textos de Goethe que fueron escritas a lo largo de su vida. De especial interés, por su calidad y por la amistosa relación que mantuvieron escritor y compositor, resulta *Der Gott und die*

*Bajadere*, de Carl Friedrich Zelter: Goethe llegó a apreciar mucho esta obra compuesta exclusivamente para arpa, que inexplicablemente ha caído en olvido en Alemania y es completamente desconocida en nuestro país. Destacan además tres colecciones de Johann Friedrich Reichardt para canto con acompañamiento de arpa o piano: *Lieder der Liebe und der Einsamkeit*, *VI Canzonette con Accompagnamento di Fortepiano o Arpa o Chitarra* y *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*. Dentro de esta última obra se han contemplado dos piezas que en mi opinión resultan muy aptas para ser interpretadas con arpa: *Sehnsucht* y *Aus dem Vorspiel "Was wir bringen"*. A este primer anexo se le añadió una lista de *Vertonungen* con textos de otros autores y posible acompañamiento para arpa que fueron compuestas entre 1770 y 1850. No conozco ningún otro trabajo anterior de investigación que haya llevado a cabo este cometido de manera específica. La lista que se incluye en esta tesis contiene más de treinta y cinco obras que pueden resultar de especial interés para los arpistas, ya que la mayoría de ellas han sido completamente olvidadas.

El segundo anexo se centra en óperas y *Singspiele* con textos del autor escritos entre 1770 y 1835 donde esté presente el arpa. Destacan por su calidad y por la estrecha relación que mantuvieron el escritor y los compositores la escena de la luna llena (*Mondscheinszene*) en *Claudine von Villa Bella*, de Johann Friedrich Reichardt, y *Faust*, de Franz Karl Adelbert Eberwein. El Anexo III presenta las dos clasificaciones aplicadas a los cordófonos emparentados con el arpa más aceptadas: Hornbostel / Sachs (1914) y Zingel (1932 / 1979), que siguen siendo las más utilizadas en la actualidad.

Por motivos de espacio y tiempo, y en el afán de ceñirnos estrictamente al tema del presente trabajo, ha sido necesario obviar en este trabajo algunos aspectos emparentados de manera muy tangencial. Se han abierto algunas líneas de investigación musicológica que en el futuro podrían formar parte de otros estudios especializados. En primer lugar, se han incluido aquí todas las *Vertonungen* para voz y arpa desde el último cuarto del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX que ha sido posible encontrar. Sin embargo, resultaría muy interesante ampliarla mediante ulteriores buceos y exhumaciones en archivos y bibliotecas. Por otro lado, algunas obras originales para arpa solista se han inspirado en la obra literaria de Goethe: sirvan como ejemplo *Le harpe éolienne* de Félix Godefroid, *Fileuse* de Alphonse Hasselmans, *Meine Ruh' ist hin* de Charles Oberthür, o *Marguerite au rouet*, de Albert Zabel. Se trata de un repertorio muy desconocido en nuestro país, y una lista bibliográfica completa de



obras originales para arpa solista inspiradas en la obra de Goethe sería de gran utilidad para rescatar piezas injustamente relegadas al olvido.

Esperamos tratar todas estas cuestiones en próximos trabajos, pues el tema del arpa e instrumentos emparentados en la obra de Goethe ha dado pie a numerosos aspectos tangenciales que todavía no se han estudiado en profundidad. Tanto la investigación que se ha llevado a cabo como estas líneas de investigación esbozadas abren posibilidades insospechadas a los campos de la filología, la musicología y la práctica musical del arpa.

## **4. SCHLUSSBETRACHTUNGEN**

In dieser Dissertation werden einige Aspekte betrachtet, die bis jetzt sowohl von der Germanistik als auch von der Musikwissenschaft teilweise vernachlässigt wurden. Sie wurde zwischen Oktober 2005 und Februar 2012 verfasst. Anhand der erreichten Resultate können folgende Schlussfolgerungen betrachtungen betont werden:

Obwohl Goethe einer der ersten Dichter war, die sich für die Naturtypologie und die Eigenschaften des literarischen Motivs interessierten, entwickelte er weder eine vollständige Theorie noch eine Definition. Das literarische Motiv erfuhr außerdem seit der Goethezeit eine enorme Entwicklung. Für diese Arbeit wurden die Definitionen von Elizabeth Frenzel und Demetrio Estébanez Calderón gewählt, da sie im deutschsprachigen Raum und in Spanien jeweils die meistgebrauchten und -akzeptierten sind. Trotzdem dürfen sie nicht als abschließend betrachtet werden. Die Literaturwissenschaftsschulen konnten sich bis heute nicht einigen, sodass bis jetzt keine endgültige Definition für literarisches Motiv existiert.

In Bezug auf Goethes Beziehung zur Musik wird in dieser Arbeit eine interessante Evolution offenbar. Im Laufe seiner Kindheit und Jugend beschäftigte er sich aktiv mit der Musikpraxis (Klavier, Cello, Gesang). Allmählich fing er an, sich mit theoretischen Aspekten (Musikgeschichte, Ästhetik, Akustik ...) zu beschäftigen. Mit der Zeit wurde sein Interesse für diese Disziplin eher intellektuell und wissenschaftlich als praktisch. Dies erklärt die Tatsache, dass er die Harfe und die Äolsharfe kannte, sich aber

für ihren Instrumentenbau oder ihren Klang in seinem Werk nicht ausdrücklich interessierte. Der Einfluss der klassischen Ideale ist in Goethes Gedanken spürbar: Für ihn waren Musiktheorie und -praxis Bestandteile einer vollständigen humanistischen Bildung. Dank seiner Stellung als Intendant des Weimarer Hoftheaters und seiner privilegierten Position am Weimarer Hof hatte er zahlreiche Gelegenheiten, die meisten Virtuosen und die relevantesten MusikerInnen seiner Zeit kennenzulernen.

In dieser Arbeit konnten jene Begegnungen mit HarfenistInnen erfasst werden, die in seinem Werk dokumentiert sind. Dies trug zum Verständnis seines Verhältnisses zur Harfe auf entscheidende Weise bei. Im September 1781 organisierte er einen musikalischen Abend in seinem Haus am Frauenplan, an dem der Weimarer *Hofmusikus* Georg August Zahn eine Hakenharfe gespielt haben könnte (WA 7/2394). Am 20. Oktober 1807 traten Louis und Dorette Spohr am Weimarer Hoftheater auf. Therese aus dem Winkel gab eine private Aufführung in Goethes Anwesenheit am 10. Januar 1809 sowie ein Konzert am Weimarer Hoftheater zwei Tage später. Außerdem belegte Goethe zwei Auftritte von Carolina Longhi, die jeweils am 16. und am 19. April 1811 stattfanden. Die französische Harfenistin Marie-Nicole Simonin-Pollet war im Februar 1812 in Weimar. Leider konnten in Goethes nichtliterarischem Werk, außer einem Empfehlungsbrief an Zelter (WA 22/6265), keine Hinweise zu ihren möglichen Aufführungen gefunden werden. Alexandre und Céleste Boucher gastierten in Weimar mindestens am 22. und am 27. Februar 1821. Im Frühling 1814 lernte der Dichter den in England ansässigen Ruhlaer Harfenbauer Johann Andreas Stumpff kennen. 1824 fuhr Stumpff nach Weimar: In Goethes Tagebüchern sind zwei Besuche von ihm am 30. Oktober und am 1. November eingetragen. Der Dichter verzeichnete zwei weitere am 12. und am 13. Oktober 1829.

Mit der Ausnahme von Dorette Spohr sind all diese HarfenistInnen in Vergessenheit geraten. Nichtsdestotrotz waren fast alle in jener Zeit sehr beliebt. Dies erlaubt anzunehmen, dass Goethe Zeuge einer außergewöhnlichen Virtuosität auf der Harfe war, besonders von 1807 bis 1812, als er Gelegenheit hatte, Dorette Spohr, Therese aus dem Winkel, Carolina Longhi und wahrscheinlich auch Marie-Nicole Simonin-Pollet zu hören. Die Möglichkeit, dass Goethe andere HarfenistInnen gekannt hat und diese Tatsache in seinem nichtliterarischen Werk aus unbekannten Gründen nicht erwähnte, darf nicht ausgeschlossen werden. Die Begegnungen, die in dieser Dissertation dokumentiert wurden, sind mit Sicherheit nicht die einzigen, wohl aber die wichtigsten, da sie der Dichter in sein Werk eintrug. Es bleibt offen, ob ihn die Bekanntschaft mit einigen

Harfenistinnen seiner Zeit, die auch wegen ihrer Schönheit bewundert wurden (es gelte als Beispiel Carolina Longhi), zur Gestaltung der weiblichen harfespielenden Figuren in *Das Märchen (Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten)* und *Der neue Paris (Dichtung und Wahrheit)* inspirierte. In beiden Werken besitzen sie Schönheit und Liebenswürdigkeit als positive Züge. Bedauerlicherweise konnte diese Hypothese aus Mangel an Dokumentation hier nicht bewiesen werden.

Die Suche im nichtliterarischen Werk Goethes ergab interessante Hinweise in Bezug auf vier Begegnungen mit nichtsesshaften HarfenistInnen. Diese fanden jeweils im August 1771 in Mainz (*Dichtung und Wahrheit*), am 7. September 1786 in Walchensee (*Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein, Italienische Reise*), am 23. August 1807 in Karlsbad (WA 19/5404) und am 13. September 1808 in Neustadt (*Tagebücher*) statt. Wenn man aber bedenkt, dass nichtsesshafte MusikantInnen während der Goethezeit sehr oft auf den Straßen, in Kurorten und in Gaststätten zu finden waren, kann man annehmen, dass der Dichter im Laufe seines Lebens zahlreiche Harfenjulen, Kapellen und StraßenharfenistInnen sah. Der Einfluss dieser Begegnungen auf sein literarisches Schaffen ist im Falle der Figuren der Mignon und des Harfners klar. Beide spielen im Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eine wichtige Rolle. Die Figur des Harfners weist persönliche Züge von Goethes Privatmusiklehrer Domenico Giovinazzi auf und ist gleichzeitig von der Begegnung des Dichters mit einem Straßenharfenisten und dessen kleiner Tochter in Walchensee am 7. September 1786 deutlich beeinflusst. In dieser Arbeit wurde auch festgestellt, dass die weiblichen harfespielenden Figuren meistens magische Geschöpfe mit positiven Konnotationen (Schönheit, Lieblichkeit) sind: Es gelten als Beispiele Lilie in *Das Märchen* und die rotgekleidete Dame in *Der neue Paris*. Dagegen sind fast alle männlichen Figuren, die Harfe spielen, seelisch gequälte Barden oder Künstler (Ossian, Augustin). Der Harfner im *Maskenzug* zeigt positive Züge (Freude, Zufriedenheit), die dem festlichen Charakter des Werkes entsprechen. Es bleibt jedoch offen, ob er eine Harfe oder einen Psalter spielt.

Diese Dissertation hatte drei Ziele. Das erste war die Feststellung der Funktion der Harfe, Äolsharfe, Leier, des Psalters sowie der Begriffe *Saiteninstrument* und *Saitenspiel* in Goethes literarischem Werk. Die Präsenz der Harfe in Goethes literarischem Werk ist gering. In den meisten Fällen erbt das Chordafon seine Funktion und Bedeutungen von der abendländischen literarischen Tradition: Es fungiert als Synekdoche (oder als Metonymie der Art „*pars pro toto*“) und bezieht sich, ähnlich wie die

Leier, auf die Poesie. In der Antike begleiteten die Dichter ihren Gesang und Dichtungsvortrag mit der Leier oder verwandten Saiteninstrumenten. In Goethes literarischem Werk übernimmt die Harfe gelegentlich diese Funktion durch Assoziierung mit der Leier unter dem Gesichtspunkt des Instrumentenbaus. Dies ist der Fall bei *Iphigenie in Tauris* und *Weissagungen des Bakis*. Die Harfe fungiert als Attribut des Barden Ossian in *Die Leiden des jungen Werther*. Man kann behaupten, dass die Funktion der Harfe im literarischen Schaffen Goethes der vorhergehenden literarischen Tradition folgt (Synekdoche / Metonymie und Attribut).

Die Harfe in Goethes Werk hatte einen doppelten Einfluss auf die spätere deutschsprachige Literatur, besonders auf die Bewegungen der Romantik und des Jungen Deutschlands. Erstens bewirkten die Figuren der Mignon und des Harfners literarische Imitationen und Kontrafakturen. Als Beispiele gelten der Harfenist Werdo in *Godwi* (Clemens Brentano, 1801/1802), die junge Straßenharfnerin in *Reise von München nach Genua* (Heinrich Heine, 1830) und das kleine Flämmchen in Karl Immermanns *Die Epigonen* (1836). Viel später wurde Wolfgang Altendorfs Erzählung *Goethe und die kleine Harfnerin* (ca. 1984) veröffentlicht, was hoffen lässt, dass die Figuren der Mignon und des Harfners SchriftstellerInnen weiter inspirieren.

Goethes zweiter Beitrag zur Bereicherung der Harfensemantik ist in *Das Märchen* und *Der neue Paris* zu finden. Beide Kunstmärchen prägten diese Gattung während der Romantik und spielten auf diese Weise eine bedeutende Rolle bei der Einführung der Harfe als Attribut oder Symbol ins Kunstmärchen-Genre. Besonders in der deutschsprachigen Literatur der Romantik erscheint die Harfe als Instrument, mit deren Musik fantastische Lebewesen ihre Verzauberungen verwirklichen. In den meisten Fällen handelt es sich um magische Figuren mit positiven Zügen (vor allem Schönheit oder Lieblichkeit).

In dieser Arbeit konnte auch festgestellt werden, dass Goethe die Äolsharfe kannte, obwohl er diese Tatsache in seinem nichtliterarischen Werk nicht ausdrücklich niederschrieb. Höchstwahrscheinlich hörte er mehrmals den Klang der Instrumente, die im Belvedere Park in Weimar 1788 eingerichtet wurden. Der Brief WA 43/64 an Zelter beweist, dass der Dichter von einigen Instrumentbau- und Klangeigenschaften der Äolsharfe wusste. Außerdem schlug er dem Musiker eine Komposition für Chor und Äolsharfen vor, die vermutlich auf einer Bühne hätte aufgeführt werden sollen. Diese Idee war für die Goethezeit sehr neuartig. Trotz dieser persönlichen Erfahrungen ist die Äolsharfensemantik bei Goethe mit der bisherigen literarischen Tradition durchaus eng verbunden. Als Ausnahmen

gelten nur zwei Fälle. Höchstwahrscheinlich kannte der Dichter Herders *Die Aeolsharfe*. Nach Thomson und Freimäurer sowie Schillers *Würde der Frauen*. Es ist auch möglich, dass er etwas von James Thomson auf Englisch oder J. F. H. von Dalbergs *Äolsharfe – ein allegorischer Traum* las. Sicherlich beeinflusste die Lektüre der erwähnten Werke den Gebrauch und die Semantik der Äolsharfe für sein literarisches Schaffen. Die Präsenz dieses mechanischen Instruments ist hier gering: Die Äolsharfe ist in *Faust I* und *Faust II* mit der Geisterwelt verbunden. Hier entstammen ihre Funktion als literarisches Motiv und ihre Semantik direkt der literarischen Tradition. Die Semantik des erwähnten Saiteninstruments in *Äolsharfen* ist persönlicher, im Vergleich des männlichen mit dem weiblichen lyrischen Ich mit Äolsharfen (der Titel des Gedichts spezifiziert die Zahl der Chordafone nicht) ist jedoch ein Einfluss von *Würde der Frauen* zu spüren. Im Essay *Serbische Lieder* ist die Analogie des Klanges der serbischen Volkslieder mit der unbestimmten Musik der Äolsharfe durchaus originell. Abgesehen von *Äolsharfen* und *Serbische Lieder* kann behauptet werden, dass Goethe wenig zur Äolsharfensemantik und -funktion beitrug.

Die Leier (als Chordafon verstanden) kam im Mittelalter in Europa aus dem Gebrauch. Goethe kannte sie also nie auf direkte Weise, sondern grundsätzlich als Dekorationsmotiv auf der Fassade des Elternhauses in Frankfurt und durch seine intensive Lektüre von altgriechischen Dichtern (es gelten als Beispiele Homers *Hymnen*, *Ilias*, *Odyssee* oder Platos *Phaidon*) und Autoren seiner Epoche (Klopstock, Wieland). In dieser Arbeit konnte bedauerlicherweise nicht festgestellt werden, ob der Dichter die Lyra-Gitarre zu einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens kennenlernte. In manchen Fällen macht Goethe Gebrauch von der Leier als Synekdoche / Metonymie „*pars pro toto*“ mit Bezug auf die Dichtung; der Einfluss der europäischen literarischen Tradition ist in *An Zachariae*, *Tefkir Nameh*. *Buch der Betrachtungen*, *Wilhelm Tischbeins Idyllen*, *Hemmet ihr verschmähten Freier*, *Es spricht sich aus der stumme Schmerz*, *Lyde. Eine Erzählung* sowie *Kurz und gut* deutlich. Dieses Musikinstrument kann bei Goethe auch als Attribut des Apollon (*Phöbos und Hermes*, *Apollos Bildsäule in einem gewissen Gartentempel*), des Orpheus (*Faust I*, *Über Kunst und Kunstgeschichte*) oder der Musen (*Des Epimenides Erwachen*, *Parabolisch*) fungieren. Die Leier als Ornament ohne literarische Funktion ist in *Campagne in Frankreich* zu finden. Gelegentlich ist ihre Anwesenheit in mythologischen Szenen bloß als altertümliches Saiteninstrument, d. h. ohne weitere übertragene Bedeutungen, festzustellen (*Pandora*, *Den Musenschwestern fiel es ein ...*).

Mit der Ausnahme des Euphorion in *Faust II* ist die Leier in Goethes literarischem Werk mit keinen neuartigen oder persönlichen Funktionen bzw. Bedeutungen ausgestattet. Gelegentlich kann die Opposition von Leier und Bogen in seinem künstlerischen Schaffen beobachtet werden. Diese Dualität bringt die zwei wichtigsten Attribute Apollons in Verbindung und ist in der Literatur und in den schönen Künsten oft zu sehen. Goethe orientiert sich an dieser Tradition, ohne große Beiträge dazu zu leisten (*Deutscher Parnaß, Apollo der Hirt*). Eine Ausnahme stellt die humoristische Identifizierung der satirischen Dichtungen Goethes und Schillers mit dem Bogen und der Leier des Gottes in der Xenie *Das doppelte Amt* dar. *Faust II* und *Das doppelte Amt* ausgenommen, lässt das Chordafon Leier keine persönliche Semantik in Goethes literarischem Werk erkennen; im Gegenteil, ihre Funktion und Bedeutungen sind ein Erbe der europäischen Literaturtradition.

Es wurde in dieser Arbeit ermittelt, dass Goethe von den Termini *Leyer / Leier* und *Lyra* einen ziemlich undifferenzierten Gebrauch macht, wenn er das altertümliche Chordafon nannte. Jedoch benutzt er ausschließlich *Leyer* oder *Leier*, wenn er sich auf das mechanische Musikinstrument Drehleier bezieht. In vielen Fällen kann man nur durch den Kontext herausfinden, ob der Dichter das Chordafon der Antike oder das mittelalterliche mechanische Instrument bezeichnet. Diese Unterscheidung war in dieser Arbeit sehr wichtig, um ein korrektes Verständnis der Termini und ihrer Derivate zu erreichen: Es gelten als Beispiele *leiern* (*Faust I*) und *leyernd* (FA 3/49). Als Teil einer phraseologischen Einheit erscheint die Vokabel *Leier* oder einige ihrer Derivate in *Die Mitschuldigen*, *Faust I*, *Faust II* und *Zur Farbenlehre*. Ihre Anwesenheit im Brief FA 34/946 weist darauf hin, dass das Wort *Leier* innerhalb fester Ausdrücke und phraseologischer Einheiten während der Goethezeit recht gebräuchlich war.

Den Psalter kannte der Dichter auch nie direkt, da dieses Chordafon in der Goethezeit nicht mehr existierte. Er wusste von ihm sicherlich durch einige Werke Klopstocks (*Oden*, *Elegien* und *Der Messias*), und wahrscheinlich auch durch Johann Fischarts *Geistliche Lieder* und die Lyrik Johann Christoph Gottscheds. Als Attribut oder Metonymie der Poesie wurde dieses Instrument am Ende des 17. Jahrhunderts in der europäischen Literatur nur noch selten verwendet. Dies mag der Grund dafür sein, dass das Wort *Psalter* in Goethes nichtliterarischem Werk nur einmal im musikalischen Sinn (WA 4/857) zu finden ist, und lediglich zweimal mit der Bedeutung „Buch der Psalmen“ (WA 27/7547 y WA 29/8031). Seine Präsenz in Goethes Werk ist sehr gering, und es tritt

immer als antikisierendes Saiteninstrument auf. Der Psalter agiert in *Im gegenwärtigen Vergangnes* als Synekdoche / Metonymie „*pars pro toto*“ für die dichterische Tätigkeit des lyrischen Ich innerhalb eines orientalisierenden Kontexts. Er ist das Chordafon, mit dem der sogenannte „Vater der Liebe“ tröstende Musik macht; es bleibt unklar, ob sich diese Figur mit dem Gott der jüdisch-christlichen Tradition identifizieren lässt. Mit Ausnahme von *Im gegenwärtigen Vergangnes* leistete Goethe keine persönlichen Beiträge zur Funktion und Semantik des Psalters in der Literatur.

Nach der Darstellung dieser Resultate kann festgestellt werden, dass der Harfe, der Äolsharfe, der Leier und dem Psalter keine einzigartige Bedeutung in Goethes literarischem Schaffen zukommt. In den meisten Fällen sind die Funktionen und Bedeutungen dieser Chordafone mit der abendländischen literarischen Tradition verbunden. Gelegentlich sind sie persönliche, originale Schaffungen Goethes. In dieser Arbeit wurde auch darauf eingegangen, dass die Semantik dieser Musikinstrumente als Motive, Metaphern, Metonymien und Symbole in der Literaturgeschichte wechselt, da sie nicht nur von der Erfindungskraft der DichterInnen abhängig ist, sondern auch von der Instrumentbauevolution sowie der Ästhetik der verschiedenen Etappen der Kunstgeschichte.

Die Präsenz von *Saitenspiel* und *Saiteninstrument* im literarischen Werk Goethes ist auch gering. Beide Termini können sich auf ein unbestimmtes Ensemble von Saiteninstrumenten (*Clavigo*) oder auf ein einziges Chordafon beziehen, mit dem das lyrische Ich sein Lied begleitet (*Nachtgesang*). Manchmal funktioniert *Saitenspiel* als Synekdoche / Metonymie „*pars pro toto*“ für die Poesie, ähnlich wie die Leier und gelegentlich die Harfe (*Torquato Tasso, Künstlers Morgenlied*). In anderen Texten stammt das *Saitenspiel* bloß von einem unbestimmten Chordafon, das ohne übertragene Bedeutungen Musik produziert (*Faust II*). Goethe verwendet sowohl *Saiteninstrument* als auch *Saitenspiel* der europäischen literarischen Tradition entsprechend und trägt keine originellen Funktionen oder Bedeutungen bei. *Saite* benutzt er in seinem nichtliterarischen Werk im Rahmen von konzeptuellen (FA 29/419) und kreativen (FA 29/122, WA 5/1128) Metaphern mit Bezug auf die menschliche Seele oder auf die Gemütsverfassung. Außerdem wird in seinem literarischen Werk die Vokabel *Saite* innerhalb phraseologischer Einheiten gebraucht, die in der Goethezeit gängig waren (WA 9/2911, WA 37/108). In diesen Fällen benutzt der Dichter das Wort *Saite* sowohl gemäß dem mündlichen Sprachgebrauch der damaligen Zeit als auch der literarischen Tradition entsprechend.

Das zweite Ziel dieser Dissertation war die Identifizierung der verschiedenen Harfenarten, die Goethe in seinem Leben kannte. Zu Goethes Zeit koexistierten vier Harfentypen: die (diatonische) Davidsharfe, die Hakenharfe, die Einzelpedalharfe und die Doppelpedalharfe. In seinem nichtliterarischen Werk gibt es vier dokumentierte Hinweise auf drei zufällige Begegnungen mit nichtsesshaften HarfenistInnen, die traditionell Hakenharfen spielten. Es wurde oben erwähnt, dass diese Begegnungen im August 1771, am 7. September 1786 und am 13. September 1808 stattfanden. Ob der Weimarer Hofmusicus Georg August Zahn Hakenharfe spielte oder ob er in Goethes Haus mit einem anderen Musiker, der dieses Instrument beherrschte, auftrat, wurde in dieser Arbeit aus Mangel an Dokumentation nicht geklärt. Auf jeden Fall kann mit Sicherheit behauptet werden, dass Goethe die Hakenharfe kannte. Möglicherweise spielten einige der MusikerInnen, die Goethe sah, ein diatonisches Instrument. Jedoch konnte dies in der vorliegenden Arbeit aus Mangel an Dokumentation nicht bewiesen werden.

Bei dem Konzert, das Louis und Dorette Spohr am 20. Oktober 1807 in Weimar gaben, spielte Dorette ihre Naderman-Einzelpedalharfe. Wahrscheinlich trat Marie-Nicole Simonin-Pollet mit einer ähnlichen Einzelpedalharfe französischer Manufaktur auf, da diese Harfenart in Frankreich die verbreitetste war. Aus diesen Gründen ist anzunehmen, dass Goethe die Einzelpedalharfe kannte. Er begegnete außerdem dem Harfenbauer Johann Andreas Stumpff, der eine Doppelpedalharfenfabrik in England besaß. Dank verschiedener Nachrichten, die in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlicht wurden, wissen wir, dass sowohl Therese aus dem Winkel als auch Carolina Longhi Doppelpedalharfen der Marke Érard spielten. Insgesamt kannte Goethe drei verschiedene Harfenarten. Diese Tatsache war ihm höchstwahrscheinlich nie bewusst, da er sich für die Harfe als Musikinstrument nicht besonders interessierte. Die Möglichkeit, ob Goethe diatonische Harfen hörte oder sah, bleibt offen.

Das dritte Ziel der Dissertation war die Identifizierung der Begriffe *Saiteninstrument* und *Saitenspiel* bei Goethe mit konkreten Chordafonen, was nicht immer möglich war. In manchen Fällen konnten nur verschiedene Möglichkeiten vorgeschlagen werden, die nicht endgültig zu klären sind. In *Clavigo* bezeichnet *Saitenspiel* das Spiel eines unbestimmten Chordafon-Ensembles, das auf der Straße den Gesang begleitet: Es könnte sich um Gitarren, Lauten oder Geigen handeln. Die gleiche Vokabel könnte sich in *Torquato Tasso* auf eine Laute oder auf eine Harfe beziehen, ohne andere Möglichkeiten auszuschließen. Einige



Philologen ordneten das *Saitenspiel* in *Faust I* einer Harfe oder einer Leier zu. Durch den antikisierten Kontext in *Faust II* ließe sich dieser Begriff mit einer Leier, mit einer Phorminx oder sogar mit einer Äolsharfe verbinden; eine genauere Identifizierung war in dieser Arbeit aus Mangel an Informationen im Text nicht möglich. *Saitenspiele* können in *Nachtgesang* von einer Gitarre, einer Laute oder einem ähnlichen serenadengeeigneten Zupfinstrument herrühren. In *Künstlers Morgenlied* liegt dagegen eine Leier oder ein leierverwandtes Chordafon der Antike nah. Sehr konkret kann das *Saiteninstrument* in *Die Wahlverwandtschaften* als ein Klavier sowie in *Serbische Lieder* als eine Gusle identifiziert werden. Zuletzt ist *Saitenspiel* in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Version von 1829) mit dem Klang einer Laute gleichzusetzen, da dieses Instrument kurz davor im Text ernannt wurde.

Im Annex I *Harfenvertonungen der Goethezeit mit Goetheschen Texten* wurden jene Vertonungen betrachtet, die mit Goethes Texten für die Harfe zwischen 1770 und 1850 geschrieben wurden. C. F. Zelters *Der Gott und die Bajadere* ist auf Grund seiner hohen musikalischen Qualität und der freundlichen Beziehung zwischen ihm und Goethe besonders reizvoll. Der Dichter schätzte dieses Stück, das exklusiv für die Harfe geschrieben wurde, sehr. Die Gründe, weshalb es im deutschsprachigen Raum in Vergessenheit geraten und in Spanien vollkommen unbekannt ist, sind nicht leicht zu begreifen. Zum Anhang gehören außerdem drei Sammlungen J. F. Reichardts für Klavier oder Harfe: *Lieder der Liebe und der Einsamkeit*, *VI Canzonette con Accompagnamento di Fortepiano o Arpa o Chitarra* und *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*. Vom letzten Werk wurden zwei Vertonungen betrachtet, die meines Erachtens besonders geeignet für die Harfe sind: *Sehnsucht* und *Aus dem Vorspiel "Was wir bringen"*. Diesem Annex wurde auch eine Liste von Vertonungen der Goethezeit und der Romantik mit Texten verschiedener anderer DichterInnen und möglicher Harfenbegleitung hinzugefügt. Solch eine Recherche blieb bis heute ein Desiderat. Diese Liste, die mehr als 35 Harfenvertonungen beinhaltet, ist für die heutigen HarfenistInnen von besonderem Interesse, da die meisten dieser Werke in Vergessenheit geraten sind.

Der Annex II *Opern der Goethezeit mit Goetheschen Texten* führt Opern und Singspiele mit Goetheschen Texten auf, die zwischen 1770 und 1835 geschrieben wurden und Harfenpartien enthalten. Auf Grund der hohen Qualität und der Beziehungen ihrer Komponisten zu Goethe waren Johann Friedrich Reichardts *Mondscheinszene* von *Claudine von Villa*

*Bella* und Franz Carl Adelbert Eberweins *Faust* für diese Arbeit besonders erforschungswert.

Im Annex III *Organologische Klassifizierung der Chordafone* wurden die Forschungsergebnisse von Hornbostel und Sachs (1914) sowie Hans Joachim Zingels (1932/1979) dargestellt, die mit den harfenverwandten Instrumenten und verschiedenen Harfentypen zu tun haben. Beide Klassifizierungen sind die meistakzeptierten der heutigen Musikwissenschaft.

Die philologische Orientierung dieser Dissertation schränkte die Weiterentwicklung einiger Aspekte, die mit dem Thema dieser Arbeit nur partiell zu tun haben, ein. Eine Vertiefung dieser Punkte führt jedoch zu musikwissenschaftlichen Forschungslinien, die zukünftigen Musikfachwerken hinzugefügt werden könnten. Erstens könnte die Liste von Harfenvertonungen der Goethezeit und der Romantik mit Texten verschiedener DichterInnen durch weitere Recherchen in Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes erweitert werden. Einige originale Harfenstücke wurden durch Goethes Werke inspiriert: Félix Godefroids *Le harpe éolienne*, Alphonse Hasselmans' *Fileuse*, Charles Oberthürs *Meine Ruh' ist hin*, oder Albert Zabels *Marguerite au rouet*. Weil solch ein Repertoire in Deutschland und Spanien ziemlich unbekannt ist, wäre eine vollständige bibliografische Liste von Soloharfenstücken, die von literarischen Werken Goethes inspiriert wurden, durchaus nützlich, um sie aus der Vergessenheit zu retten. Eine Untersuchung, die sich mit den restlichen Musikinstrumenten im Werk Goethes beschäftigt, wäre auch wünschenswert.

Es ist meine Hoffnung, einige dieser Aspekte in zukünftigen wissenschaftlichen Arbeiten erforschen zu können. Das Bearbeiten des Themas „Die Harfe und verwandte Musikinstrumente im J. W. von Goethes Werk“ eröffnete neue Wege, die bis heute weder von der Philologie noch von der Musikwissenschaft grundsätzlich studiert worden sind. Diese Dissertation und die o. g. Forschungslinien wollen neue Möglichkeiten für die Germanistik, die Musikwissenschaft und die Harfenpraxis aufzeigen.



# **ZUSAMMENFASSUNG**

---



## 5. ZUSAMMENFASSUNG

Der Titel meiner Dissertation lautet *El arpa e instrumentos emparentados, y su presencia en la obra de J. W. von Goethe* (auf Deutsch: *Die Harfe und verwandte Instrumente, und ihre Präsenz im Werk J. W. von Goethes*). Sie wurde von Herrn Prof. Luis Acosta, Inhaber des Lehrstuhls für deutsche Literatur an der Universität Complutense Madrid, betreut. Diese Dissertation wurde im März 2008 an der Philologischen Fakultät der Universität Complutense Madrid eingetragen und auf Spanisch verfasst. Dieses Thema ergab sich durch meine Studiengänge Germanistik und Musik (Harfe).

Das Sujet „Goethe und die Musik“ steht seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Interesse der Germanistik. Seit Anfang der 1990er Jahre wurden Goethes Beziehungen zu zeitgenössischen Komponisten und Musiker recherchiert. Die Präsenz der Musikinstrumente in Goethes literarischem Werk wurde überraschenderweise bis heute kaum erforscht, obwohl man sie in zahlreichen Werken findet: Als Beispiele gelten das Klavier in *Die Leiden des jungen Werthers*, *Hermann und Dorothea* und *Die Wahlverwandtschaften*, die Flöte in *Novelle* und *Die Laune des Verliebten* oder die Violine in *Die Wahlverwandtschaften* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Die Dissertation betrachtet einige Aspekte, die bis jetzt sowohl von der Germanistik als auch von der Musikwissenschaft vernachlässigt wurden. Nur wenige Philologen haben die Rolle der Musikinstrumente in der Literatur untersucht, und diese Tatsache gilt auch für die Musikwissenschaft. Deswegen sind bis heute sehr wenige Vorstudien zu der Rolle und Bedeutung(en) der Musikinstrumente in der abendländischen Literatur vorhanden, und die meisten sind nicht in Spanien zu finden, sondern in Deutschland. Das Thema „Die Musikinstrumente in Goethes Werk“ wurde bis heute noch nicht ausführlich erforscht. Durch diese Forschungsarbeit hoffte ich, diese Lücke zu füllen sowie neue Aspekte hinsichtlich Goethes Musikverständnisses in Bezug auf die Harfe und verwandte Chordafone aufzudecken. Da das Feld „Die Musikinstrumente im Gesamtwerk Goethes“ zu breit für eine Dissertation gewesen wäre, konzentrierte ich mich auf diejenigen Chordafone, die mit der Harfe organologisch (im Sinne von Instrumentenbau) verwandt sind: Harfe, Äolsharfe, Leier und Psalter.

Für diese Arbeit wurden drei Hypothesen aufgestellt. Da die Präsenz der Chordafone, die mit der Harfe verwandt sind, in Goethes literarischem Werk wiederholt zu beobachten ist, muss sie einer bestimmten Funktion dienen. Der ersten Hypothese nach ist die Anwesenheit der o. g. Saiteninstrumente nicht zufällig, sondern muss absichtlich vom Autor in sein literarisches Schaffen eingefügt worden sein. Diese Hypothese führt zur zweiten: Die Harfe, Äolsharfe, die Leier und der Psalter können als literarische Figuren (z. B. als literarisches Motiv, Metonymie...) fungieren. In ihrem übertragenen Sinn bekommen sie eine neue Bedeutung und sind deswegen in Goethes literarischen Texten nicht nur als musikalische Gegenstände zu interpretieren. Es könnte auch sein, dass sie nicht immer als literarische Figuren oder als rethorische Stilmittel fungieren, sondern andere Funktionen erfüllen. Die dritte Hypothese basiert auf die semantische Leere der Vokabeln *Saitenspiel* und *Saiteninstrument*, die sich durchaus schlecht ins Spanische übersetzen lassen, weil sie sich auf keine konkreten Chordafone beziehen. Wahrscheinlich war Goethe diese Tatsache bewusst und benutzte sie in seinen Texten, möglicherweise als literarische Figuren, als rethorische Stilmittel oder mit anderen Funktionen.

In den meisten Fällen sind diese übertragenen, neuen Bedeutungen der o. g. Musikinstrumente ein Erbe der europäischen literarischen Tradition. Goethe kannte einige dieser Instrumente nur durch seine weitreichende Lektüre. Aus den Tagebüchern, Briefen und Gesprächen des Dichters kann entnommen werden, dass er einige HarfenistInnen und Harfenbauer in seinem Leben kennenlernte: Es gelten als Beispiele Johann Andreas Stumpff (1769-1846) und Dorette Spohr (1781-1834). Zu den von der literarischen Tradition geerbten übertragenen Bedeutungen der o. g. Chordafone wird auch in einigen Fällen eine individuelle hinzugefügt, die aus Goethes persönlichen Erfahrungen mit Harfenspielern und -bauern stammt. Dies trifft bei der Harfe und Äolsharfe zu, denn die Leier und der Psalter wurden in der Goethezeit nicht mehr gespielt. Der Dichter war auch mit Besitzern von Äolsharfen befreundet: es gelte als Beispiel Johann Gottfried von Herder. Bei der Harfe und Äolsharfe in Goethes Werk wäre nicht nur eine der literarischen Tradition entnommene Bedeutung vorhanden, sondern auch eventuell eine persönliche, die sich von der Konventionen der Epoche entfernen könnte.

Diese Dissertation hatte drei Ziele. Das erste war die Feststellung der Funktion der Harfe, Äolsharfe, Leier, des Psalters sowie der Begriffe *Saiteninstrument* und *Saitenspiel* in Goethes literarischem Werk. Nachdem die Funktion dieser Musikinstrumente analysiert worden ist, werden ihre übertragenen Bedeutungen dargestellt und interpretiert. In

einigen Fällen sind verschiedene Konnotationen und Textauslegungen möglich. Das zweite Ziel war eher musikwissenschaftlich orientiert und beschäftigt sich mit der Identifizierung der verschiedenen Harfenarten, die Goethe in seinem Leben kannte. Zu Goethes Zeit gab es sehr verschiedene Harfentypen (mehr als heutzutage, es gelten als Beispiele die Hakenharfe, die Davidsharfe, die Pedalarharfe und die Doppelpedalarharfe). Zweifellos beeinflussten ihre unterschiedlichen Mechanismen und Größen, ihr andersartiger Klang und Bau Goethes persönliche Wahrnehmung der Harfe, was sich in seinem literarischen Werk widerspiegeln könnte.

Das dritte Ziel der Dissertation war die Identifizierung der Begriffe *Saiteninstrument* und *Saitenspiel* bei Goethe mit konkreten Chordafonen. Die vage Semantik beider Vokabeln macht eine eindeutige Definition problematisch. Im Prinzip ist eine solche Zuordnung ohne Kontext beinahe unmöglich. Mit Sicherheit war Goethe diese „semantische Leere“ bewusst und er benutzte sie gezielt für seine künstlerischen Zwecke. In manchen Fällen ließ sich das allgemeine *Saiteninstrument* und *Saitenspiel* jedoch aus dem Zusammenhang heraus durchaus als ein konkretes Saiteninstrument identifizieren. Durch diese Recherche konnte gegebenenfalls festgestellt werden, was jeweils genau unter *Saiteninstrument* und *Saitenspiel* in Goethes literarischem Werk zu verstehen ist.

Die interdisziplinäre Thematik dieser Dissertartion und der Mangel an Literatur und Vorstudien dazu in spanischen Bibliotheken führte zu einer Materialiensuche in Deutschland (u. a. in der Bayerischen Staatsbibliothek München und in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kultubesitz). Erstens wurde festgestellt, welche Saiteninstrumente der europäischen Tradition mit der Harfe verwandt sind, da Chordafone, die außerhalb des abendländischen Raumes stammen, nicht im Goetheschen Werk zu finden sind. Es wurde die Klassifizierung von Moritz von Hornbostel (1877-1935) und Curt Sachs (1888-1959) angewandt. Obwohl diese 1914 entstand, ist sie die meistgebrauchte in der Musikwissenschaft. Peter Simon (2004) stellt eine sehr klare tabellarische Systematik nach Hornbostel/Sachs vor, die ich für meine Dissertation aus Übersichtlichkeitsgründen benutzte. Nach Hornbortel/Sachs sind folgende Musikinstrumente des europäischen Raums mit der Harfe verwandt: Äolsharfe, Leier und Psalter. Andere Instrumente wie die Laute, die Gitarre, die Zither oder das Hackbrett gehören nicht zur Harfenfamilie.



Der nächste Schritt war die Ermittlung der o. g. Saiteninstrumente und der Begriffe *Saiteninstrument* und *Saitenspiel* in Goethes Gesamtwerk. Zu diesem Zweck wurde die schon erwähnte digitale Ausgabe der Digitalen Bibliothek auf CD-ROM verwendet. Um diese Fundstellensuche vollständig zu machen, wurden auch HarfenistInnen der Goethezeit, sowie literarische und mythologische Figuren abgefragt (z. B. König David, Orpheus ...). Komposita (z. B. *Harfenklang*, *Leierton* ...) und orthographische Varianten (z. B. *Harf*, *Harffe*, *Harpfe*, *Leyer*, *Lyra* ...) wurden ebenfalls ausfindig gemacht. Alle Fundstellen wurden je nach Instrument klassifiziert und nach literarischen Gattungen geordnet. Um mögliche Fehler zu vermeiden, verglich ich sie mit einer gedruckten Ausgabe. Die gewählte Edition ist die Frankfurter Ausgabe (FA), da sie die aktuellste ist (ab 1985). Da sie aber nicht die vollständigste ist, besonders für Goethes Korrespondenz, wurde der Treffervergleich mit Hilfe der Weimarer Ausgabe (WA) bei jenen Fundstellen durchgeführt, die in der FA nicht erschienen sind. Nur in Ausnahmefällen wurde der Zitatvergleich mit der Hamburger (HA) und mit der Berliner Ausgabe (BA) durchgeführt.

Nach der Fundstellensuche und dem Zitatvergleich mit gedruckten Ausgaben von Goethes Gesamtwerk wurden die Präsenz und Funktion der Harfe, Äolsharfe, Leier, Psalter sowie der Begriffe *Saitenspiel* und *Saiteninstrument* analysiert. Für jedes Instrument wurde ein Kapitel angelegt. Jedes Kapitel fängt mit der Geschichte und der organologischen Evolution des entsprechenden Chordafons, vorzugsweise im europäischen Raum, an. Erst dann wird sein Vorkommen in der abendländischen Literaturgeschichte (besonders in der deutschsprachigen) anhand bedeutsamer Beispiele präsentiert. Da die Begriffe *Saiteninstrument* und *Saitenspiel* deutsch sind, beschränkte sich diese Suche naturgemäß auf die deutschsprachige Literatur. Die Erwähnung jedes Saiteninstrumentes in der Literatur ist ein sehr weites Feld, das allein Thema für mehrere Dissertationen werden könnte. Aus diesem Grund konnten für meine Doktorarbeit nicht alle Autoren betrachtet werden, sondern es wurden nur die meistbekannten ausgewählt.

Dieses Verfahren diente zwei Zwecken: Erstens erlaubte es, herauszufinden, was für eine Rolle die Harfe, Äolsharfe, Leier, der Psalter, *Saitenspiel* und *Saiteninstrument* in der europäischen und speziell in der deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zum 20. Jahrhundert spielen. Zweitens ermöglicht die Forschung nach den harfenverwandten Chordafonen in der Literatur eine erste Annäherung an ihre möglichen Funktionen (z. B. als literarische Motive, Attribute, Metonymien,

Metaphern u. a.) sowie an ihre übertragenen Bedeutungen innerhalb der Texte. Dies bietet einen wertvollen Kontext für die Analyse der Präsenz, Funktion und Semantik der erwähnten Chordafone in Goethes literarischem Schaffen. Bei diesem Schritt wurde auch die Tatsache berücksichtigt, dass sich die Semantik der Attribute, Symbole, Metaphern und literarischen Motive im Laufe der Zeit verändert hat: Zum Beispiel hatte die Harfe in der Literatur des Barocks eine ganz andere Bedeutung als am Anfang des 20. Jahrhunderts. Deswegen war es für diese Dissertation notwendig, die Semantik der o. g. Saiteninstrumente in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts genau zu erforschen, um sie bei Goethe korrekt zu interpretieren.

Nach diesem Schritt wurden in einem Unterkapitel das Vorkommen und die Verwendung jedes der o. g. Saiteninstrumente in Goethes nichtliterarischem Werk (Briefen, Tagebüchern und Gesprächen) chronologisch aufgeführt. Dadurch kann teilweise festgestellt werden, in welchem Ausmaß Goethe die Harfe, Äolsharfe, Leier und der Psalter aus seiner Lektüre und aus seinen persönlichen Erfahrungen kannte und welche mögliche Vorstellung er von ihnen hatte. Goethes Bekanntschaften mit HarfenistInnen und Harfenbauern konnten auch auf diese Weise dokumentiert werden.

Erst dann wurden die Präsenz, Funktion und übertragene Bedeutung(en) dieser Chordafone in Goethes literarischem Werk präsentiert. Aus Übersichtlichkeitsgründen wurden sie nach literarischer Gattung (Drama, Lyrik, Prosa, wissenschaftliche und ästhetische Schriften) dargestellt. Die wenige Fachliteratur über die Musikinstrumente in Goethes Werk, die bis jetzt vorhanden ist, wurde auch verwendet, um verschiedene Interpretationen vorzustellen. In den meisten Fällen ergänzen sich die verschiedenen Deutungen und bereichern die Semantik der o. g. Chordafone in den Goetheschen Texten. In meiner Dissertation habe ich nicht nur unterschiedliche Auslegungen verglichen, sondern auch meine eigenen hinzugefügt, ohne behaupten zu wollen, dass sie definitiv sind oder die vorhandenen Vorstudien übertreffen.

Die Literaturwissenschaftsschulen konnten sich bis heute für eine endgültige Definition für „literarisches Motiv“ nicht einigen. Ich entschied mich für Elisabeth Frenzels Definition, da sie die meistgebrauchte im deutschsprachigen Raum ist. Die von Estébanez Calderón ist die meistakzeptierte in Spanien. Weil die Harfe und die Saiteninstrumente, die mit ihr verwandt sind, nicht immer als literarische Motive in Goethes Werk fungieren, musste ich mich für entsprechende Definitionen für Metonymie,

Synekdoche, Metapher und Symbol entscheiden, um die theoretische Grundlage der Dissertation weiter aufzubauen. Ich wählte jene, die in Demetrio Estébanez Calderóns Standardwerk *Diccionario de términos literarios* (Ausgabe von 2002) zu finden sind, da dieses Werk in Spanien das meistgebrauchte ist. Der Begriff „Attribut“, denn dieses Konzept stammt nicht aus der Literaturwissenschaft. Nichtsdestotrotz ist es gelegentlich in literaturwissenschaftlichen Publikationen zu finden. Die Definition von Attribut, die für diese Arbeit gewählt wurde, stammt aus Guy de Tervarents Kunstgeschichte-Wörterbuch *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido* (2002). Diese Publikation ist aktuell und wird von den meisten KunsthistorikerInnen als ein Einführungswerk in dieses Fach akzeptiert.

Diese Dissertation teilt sich in verschiedene Kapitel auf. In 0. *Einleitung* werden sowohl die Ziele, Hypothesen, Materialien und Methoden dieser Arbeit dargestellt als auch der Forschungsstand zum Thema „Die Harfe und verwandte Instrumente in Goethes Werk“. Die theoretische Grundlage der Dissertation befindet sich in den Kapiteln 1 und 2. 1. *Das literarische Motiv* präsentiert die Evolution des Begriffs „literarisches Motiv“ in der Literaturwissenschaft von seinen Anfängen bis heute. Goethe war einer der ersten Dichter im deutschsprachigen Raum, der sich für das literarische Motiv interessierte. Aus seinen Schriften lässt sich leider keine eindeutige Definition extrahieren, sodass ich mich für eine kohärente und aktuellere entscheiden musste. In einem Unterkapitel wurden die anderen Begriffe erklärt, die für diese Arbeit notwendig sind: Metonymie/Synekdoche, Metapher und Symbol. Die Definition für Attribut gehört nicht zur Literaturwissenschaft, sondern zur Kunstgeschichte, und hat mit Gegenständen zu tun, die mythologische und literarische Figuren charakterisieren (z. B. die Leier bei Apollon oder Orpheus).

2. *J. W. von Goethe und die Musik* achtet Goethes Beziehung zur Musik als Klavierspieler, Opernregisseur, Librettist und Musikliebhaber sowie seine Theorien zur praktischen und theoretischen Musik. Ein Unterkapitel wird der aktuellen Literatur zum Thema „Goethe und die Musik“ gewidmet. Kapitel 3. *Die Harfe und verwandte Musikinstrumente in J. W. von Goethes Werk* teilt sich in fünf Unterkapitel auf, die je ein Musikinstrument beleuchten: 3.1. *Die Harfe*, 3.2. *Die Äolsharfe*; 3.3. *Die Leier*, 3.4. *Der Psalter* und 3.5. *Saiteninstrument und Saitenspiel*. Jedes Unterkapitel besteht aus verschiedenen Sektionen, die sich mit der Geschichte des Instruments (z. B. 3.1.1. *Geschichte der Entwicklung der Harfe*), mit seiner Präsenz in der Literatur (z. B. 3.1.3. *Die Harfe in der Literaturgeschichte*) und mit seiner Rolle in Goethes Werk (z. B. 3.1.5. *Die*

*Harfe in Goethes Werk*) beschäftigen. Die Resultate sind unter 4. *Zusammenfassende Schlussbetrachtungen* zu finden, vor 5. *Bibliografie*.

Es folgen drei musikwissenschaftlich orientierte Annexe, ohne die meines Erachtens diese Dissertation unvollständig wäre. *I. Harfenvertonungen der Goethezeit mit Goetheschen Texten* betrachtet jene Vertonungen zwischen 1770 und 1850, die mit Goetheschen Texten für die Harfe geschrieben wurden. Besonders interessant sind u. a. Carl Friedrich Zelters (1758-1832) *Der Gott und die Bajadere* (1797) sowie Johann Friedrich Reichardts (1752-1814) *Lieder der Liebe und der Einsamkeit* (1798), *VI Canzonette con Accompagnamento di Fortepiano o Arpa o Chitarra* (1803) und *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen* (ca. 1809). Diesem Annex wurde auch eine Liste von Harfenvertonungen der Goethezeit und der Romantik mit Texten verschiedener anderer DichterInnen hinzugefügt.

Der zweite Annex heißt *II. Opern der Goethezeit mit Goetheschen Texten*. Er führt jene Opern und Singspiele mit Goetheschen Texten auf, die zwischen 1770 und 1835 komponiert wurden und Harfenpartien enthalten. Interessant für diese Arbeit sind Johann Friedrich Reichardts *Claudine von Villa Bella* (1789) und Franz Carl Adelbert Eberweins (1786-1868) *Faust* (ca. 1816). Für die Revidierung der Annexe *I. Harfenvertonungen der Goethezeit mit Goetheschen Texten* und *II. Opern der Goethezeit mit Goetheschen Texten* fand eine gründliche Notensuche in verschiedenen spanischen und deutschen Bibliotheken statt. Diverse Musikvertonungen gelten heutzutage als Kriegsverluste oder sind in einigen Bibliotheksbeständen nicht mehr zu finden. In anderen Fällen ließen sich die Originalpartituren nicht finden, sondern spätere Ausgaben. Aus diesem Grund kann nicht behauptet werden, dass diese Annexe vollständig sind, insbesondere die Vertonungsliste unter *I. Harfenvertonungen der Goethezeit mit Goetheschen Texten*. *III. Organologische Klassifizierung der Chordafone* ist der dritte Annex. Hier werden die Forschungsergebnisse von Hornbostel und Sachs (1914) sowie Hans Joachim Zingels (1904-1978) dargestellt, die mit den harfenverwandten Instrumenten und verschiedenen Harfentypen zu tun haben.

Eine Schwierigkeit erwuchs aus dem Vorhaben, eine Definition für *literarisches Motiv*, *Metonymie*, *Metapher/Synekdоче*, *Symbol* und *Attribut* zu finden, um eine theoretische Grundlage für die Dissertation aufzubauen. Für die meisten dieser Begriffe existieren noch keine endgültigen Definitionen, da sie von den verschiedenen

Literaturwissenschaftsrichtungen unterschiedlich verstanden werden. Es wurde schon erwähnt, dass Goethe einer der ersten Dichter war, der sich für die Naturtypologie und die Eigenschaften des literarischen Motivs interessierte. Leider entwickelte er weder eine vollständige Theorie noch eine endgültige Definition. Dagegen sind seine Gedanken dazu in folgenden Werken verstreut zu finden: *Wilhelm Meister* (1795), *Über epische und dramatische Dichtung* (1797) und *Maximen und Reflexionen* (veröffentlicht im Jahr 1907). Die Literaturwissenschaftsschulen konnten sich bis heute auch nicht einigen, sodass bis jetzt keine endgültige Definition für „literarisches Motiv“ existiert. Ich entschied mich für Elisabeth Frenzels Definition, da sie die meistgebrauchte im deutschsprachigen Raum ist. Die von Estébanez Calderón, die meistakzeptierte in Spanien, basiert auf Boris Tomatschewski und Patrice Pavis.

Weil die Harfe und die Saiteninstrumente, die mit ihr verwandt sind, nicht immer als literarische Motive in Goethes Werk fungieren, musste ich mich für entsprechende Definitionen entscheiden, um die theoretische Grundlage der Disertation weiter aufzubauen. Ich wählte jene, die in Demetrio Estébanez Calderóns Standardwerk *Diccionario de términos literarios* (Ausgabe von 2002) zu finden sind, da dieses Werk in Spanien das meistakzeptierte und -gebrauchte ist. Dies wurde für die Begriffe von Metonymie, Metapher und Symbol hinzugezogen, nicht aber für die Definition von „Attribut“, denn dieses Konzept stammt nicht aus der Literaturwissenschaft. Nichtsdestotrotz ist es gelegentlich in literaturwissenschaftlichen Publikationen zu finden, z. B. im *Goethe-Wörterbuch* (1978ff.). Die Definition von Attribut, die für diese Arbeit gewählt wurde, stammt aus Guy de Tervarents Kunstgeschichte-Wörterbuch *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido* (2002). Diese Publikation ist aktuell und wird von den meisten KunsthistorikerInnen als ein Einführungswerk in dieses Fach akzeptiert.

Die meisten HarfenistInnen, die Goethe kannte, heute in Vergessenheit geraten sind. Die einzige Ausnahme ist Dorette Spohr, deren Biografie in einigen Musikenzyklopädien neben der ihres Mannes Louis Spohr (1784-1859) gefunden werden kann. Zu den meisten anderen HarfenistInnen gibt es kaum Informationen: Das ist der Fall bei Céleste Boucher (1776-1841), Therese aus dem Winkel (1784-1867), Carolina Longhi, Marie-Nicole Simonin-Pollet (1787-1864) und dem Weimarer Hofmusikus Georg August Zahn. Die Suche nach biografischen Details fing bei periodischen Publikationen (vor allem Musikjournalen) der Epoche an: Besonders fruchtbar waren die *Allgemeine musikalische Zeitung*, die

*Berliner allgemeine musikalische Zeitung* und das *Journal des Luxus und der Moden*. Trotz aller Bemühungen konnten nicht alle bibliografischen Lücken der o. g. HarfenistInnen geklärt werden.



# **BIBLIOGRAFÍA**

---





## 6.1. OBRAS DE REFERENCIA

Apel, Friedmar *et al.* (eds.): *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1985ss.

von Einem, Herbert y Truntz, Erich (eds.): *Goethes Werke*. Hamburgo, Christian Wegner 1948ss.

Freiherr von Biedermann, Woldemar (ed.): *Goethes Gespräche*. Leipzig, Biedermann 1889-1896.

Herwig, Wolfgang (ed.): *Goethes Gespräche in vier Bänden*. Zürich y Stuttgart, Artemis 1969.

Seidel, Siegfried (ed.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Briefe der Jahre 1794-1797*. Múnich, Beck 1984.

Seidel, Siegfried (ed.): *Goethe. Berliner Ausgabe*. Berlín y Weimar, Aufbau-Verlag 1984ss.

Ottenberg, Hans-Günter y Zehm, Edith (eds.): *Johann Wolfgang Goethe. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1827*. Múnich, btb Verlag 2006.

Voßkamp, Wilhelm *et al.* (eds.): *Goethe Werke. Jubiläumsausgabe*. Frankfurt am Main, Insel 1998.

VV. AA.: *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*. Weimar, Böhlau 1891.

## 6.2. ESTUDIOS

Abert, Hermann: *Goethe und die Musik*. Stuttgart, Engelhorn 1922.

Acosta, Luis A. (ed.): *La literatura alemana a través de sus textos*. Madrid, Cátedra 1997.

Adkins Chiti, Patricia y Ozaita, María Luisa: *Las mujeres en la música. Las compositoras españolas*. Madrid, Alianza Editorial

1995.

Adler, Johannes (ed.): *Tischreden oder Colloquia Doct. Mart. Luthers. Faksimiledruck der Originalausgabe aus dem Jahre 1566*. Leipzig, Edition Leipzig 1967.

Albertinus, Aegidius: *Lucifers Königreich und Seelengejagdt*. Augsburgo, Nicolaus Heinrich 1617.

Altendorf, Wolfgang: *Goethe und die kleine Harfnerin*. Freudenstadt, edición del autor (sin año).

Alsleben, Brigitte *et al.*: *Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. 2., neu bearbeitete und aktualisierte Auflage*. Mannheim, Dudenverlag 2002.

Ammerlahn, Hellmut: *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman "Wilhelm Meisters Lehrjahre"; Struktur, Symbolik, Poetologie*. Würzburg, Königshausen & Neumann 2003.

Ammerlahn, Hellmut: "Produktive und destruktive Einbildungskraft: Goethes 'Tasso', Harfner und 'Wilhelm Meister'". En: *Orbis litterarum* 53 (2) 1998, pp. 83-104.

Anderson, Erland: *Harmonious Madness: A Study of Musical Metaphors in the Poetry of Coleridge, Shelley and Keats*. Ann Arbor / Michigan, University Microfilms 1974.

Andrés, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales de la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona, Península 2001.

Anglade, René: "Mignons emanzierte Schwester: Heines kleine Harfenistin und ihre Bedeutung". En: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 41 (3) 1991, pp. 301-321.

Anónimo: "Nachrichten aus Briefen". En: *Musikalisches Wochenblatt*, vol. II, tomo I. F. L. Ae. Kunzen (ed.): Berlín 1791, p. 14.

Anónimo: "Neueste Musikalienunternehmung der Breitkopf = und Haertelschen Handlung in Leipzig". En: J. F. Bertuch, y G. M. Kraus (eds.): *Journal des Luxus und der Moden*, julio 1799, pp. 353-354.

Anónimo: "Über das Spiel der Äolsharfe". En: *Neue Berliner Musikzeitung* 8 (26), 28 de junio de 1854, pp. 201-203.

Anónimo: "Verzeichniß musicalischer Instrumente, und anderer zur

- Music gehöriger Bedürfnisse, welche bey Longmann und Broderip 1782". En: Carl Friedrich Cramer (ed.): *Magazin der Musik* 1. Hildesheim y Nueva York, Olms 1971, pp. 663-666 (ed. facsímil).
- Anónimo: "5. Beschreibung der Aeolus-Harfe". En: *Musikalisches Wochenblatt. Erstes Heft, Stück I-XV*. Berlín, Berlinische Buchhandlung 1791, p. 38.
- Aptommas: *History of the Harp*. Nueva York, Conservatoire de la Harpe 1859.
- Arens, Hans: *Kommentar zu Goethes Faust II*. Heidelberg, Winter 1989.
- Arroyo Fernández, María Dolores: *Diccionario de términos artísticos*. Madrid, Aldebarán 1997.
- Aspnes, Lynne: "Dorette Scheidler Spohr (1787-1834)". En: *The American Harp Journal* 9 (3) 1984, pp. 18-35.
- Backofen, Johann Georg: *Anleitung zum Harfenspiel, mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1801.
- Bärwald, Friedrich Heinrich (ed.): *Die neuesten Erfindungen und Verbesserungen an den musikalischen Instrumenten*. Quedlinburg y Leipzig, Basse 1833.
- Balde, Jacob: *Deutsche Dichtungen*. Ámsterdam y Maarssen, APA – Holland University Press 1983.
- Ballstaedt, Andreas et al. (eds.): *Musik in Goethes Werk - Goethes Werk in der Musik*. Schliengen, Argus 2003.
- Balzer, Berit et al.: *Kein Blatt vor den Mund nehmen. No tener pelos en la lengua. Diccionario fraseológico alemán-español*. Madrid, Idiomas Hueber 2010.
- Barnouw, Dagmar: *Entzückte Anschauung. Sprache und Realität in der Lyrik Eduard Mörikes*. München, Fink 1971.
- Barthel, Laure: *Au cœur de la harpe au XVIIIème siècle*. Garnier-François Editions 2005.
- Bartsch, Karl (ed.): *Wolframs von Eschenbach Parzival und Titarel*. Leipzig, Brockhaus 1932.

Baumgart, Hermann: *Goethes Weissagungen des Bakis und die Novelle, zwei symbolische Bekenntnisse des Dichters*. Halle (Saale), Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1886.

Baxa, Jakob: *Die goldene Leier*. Viena 1965.

Beck, C. H. (ed.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. München, Beck 1984.

Beber, Horst y Beyer, Annelies: *Sprichwörterlexikon*. Leipzig, VEB Bibliographisches Institut 1984.

Behrens, Jürgen et al. (eds.): *Clemens Brentano. Sämtliche Werke und Briefe*. Stuttgart, Kohlhammer 1975ss.

Beissner, Friedrich (ed.): *Hölderlin-Ausgabe*. Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1946ss.

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften et al. (eds.): *Goethe-Wörterbuch*. Stuttgart, Kohlhammer 1978ss.

Bernstein, Susan: "On Music Framed: The Eolian Harp in Romantic Writing". En: Phyllis Weliver (ed.): *The Figure of Music in Nineteenth-Century British Poetry*. Aldershot, Ashgate 2005, pp. 70-84.

Bertuch, Johann Justin: "Die Aeolsharfe. Ein Brief an Frau v. L\*\*". En: Johann Justin Bertuch (ed.): *Journal der Luxus und der Moden* 14. Weimar, Industrie-Comptoir 1799, pp. 150-155.

Beutin, Wolfgang et al.: *Historia de la literatura alemana*. Madrid, Cátedra 1991.

Beutler, Ernst (ed.): *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.

Beutler, Ernst (ed.): *Johann Wolfgang von Goethe. Die Faustdichtungen*. Zürich, Artemis-Verlag 1950.

Bidney, Martin: "The Aeolian Harp reconsidered. Music of Unfulfilled Longing in Tjutchev, Mörike, Thoreau, and Others". En: *Comparative Literature Studies* 22, 1985, pp. 329-343.

Biedrzyński, Effi: *Goethes Weimar. Das Lexikon der Personen und Schauplätze*. Zürich, Artemis & Winkler 1994 (2ª ed.).

Birke, Joachim (ed.): *Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke*. Berlín, De Gruyter & Co. 1968.

Blume, Friedrich: *Goethe und die Musik*. Kassel, Bärenreiter 1948.

Blumenthal, Liselotte y von Wiese, Benno (eds.): *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1943ss.

von Bock, Woldemar: *Goethe in seinem Verhältnisse zur Musik*. Berlín, Schneider & Co. 1871.

Bode, Wilhelm: *Die Tonkunst in Goethes Leben*. Berlín, Mittler 1912.

Bode, Wilhelm: *Der weimarische Musenhof 1756-1781*. Berlín, Mittler 1917.

Bode, Wilhelm y Eberwein, Carl: *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von Eberwein und Lobe*. Berlín, Mittler 1912.

Bonifaz Nuño, Rubén (ed.): *Píndaro. Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*. Ciudad de Méjico, Universidad Nacional Autónoma de Méjico 2005.

Bonner, Stephen: *The history and organology of the Aeolian harp*. Duxford / Cambridge, Bois de Boulogne 1970.

Borchmeyer, Dieter (ed.): *Goethe im Gegenlicht. Kunst, Musik, Religion, Philosophie, Natur, Politik*. Heidelberg, Palatina 2000.

Borchmeyer, Dieter: *Goethe, Mozart und die Zauberflöte*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1994.

Brandlmeier, Josef: *Handbuch der Zither: Die Geschichte des Instruments und der Kunst des Zitherspiels*. Múnich, Süddeutscher Verlag 1963.

Brandt, Helmut: "Angriff auf den schwächsten Punkt: Friedrich Schlegels Kritik an Schillers *Würde der Frauen*". En: *Aurora* 53 (1993), pp. 108-125.

Braungart, Georg: "Poetische 'Heiligenpflege': Jenseitskontakte und Trauerarbeit in 'An eine Äolsharfe'". En: Mathias Mayer (ed.): *Gedichte von Eduard Mörike*. Stuttgart, Reclam 1999, pp. 103-129.

Breitkopf & Härtel (ed.): *Verzeichnis des Musikalienverlages von*

*Breitkopf & Härtel in Leipzig. Vollständig bis Ende 1902.*  
Leipzig, Breitkopf & Härtel 1903.

Brentano, Clemens: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter.*  
Bremen, Wilmans 1801.

Breuer, Dieter (ed.): *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen.*  
*Werke.* Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1989.

Brown, Andrew y Boyle, Nicholas: *The Aeolian harp in European literature, 1591-1892.* Duxford / Cambridge, Bois de Boulogne 1970.

Büchner, Luise: *Frauenherz.* Berlin, Hirsch 1862.

Burdorf, Dieter et al.: *Metzler Lexikon Literatur.* Stuttgart y Weimar, Metzler 2007.

Burney, Charles: *The present state of music in Germany, the Netherlands and united provinces.* Londres, Becket 1775.

Burwick, Roswitha et al. (eds.): *Achim von Arnim. Werke.* Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1994.

Busch-Salmen, Gabriele et al.: *Der Weimarer Musenhof. Musik und Tanz. Gartenkunst. Geselligkeit. Malerei.* Stuttgart, Metzler 1998.

Busch-Salmen, Gabriele (ed.): *Goethe Handbuch. Supplemente. Band 1: Musik und Tanz in den Bühnenwerken.* Stuttgart y Weimar, Metzler 2008.

Busch-Salmen, Gabriele et al.: *Musik und Musiker im Umfeld Goethes. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift 28. September – 23. November 2003.* Düsseldorf, Kühler 2003.

Buschinger, Danielle (ed.): *Eberhard von Cersne. Der Minne Regel. Lieder.* Göppingen, Kümmerle 1981.

Butzer, Günter y Jacob, Joachim: *Metzler Lexikon literarischer Symbole.* Stuttgart y Weimar, Metzler 2008.

Byrne, Lorraine (ed.): *Goethe: Musical poet, musical catalyst.* Dublín, Carysfort Press 2004.

Calvo-Manzano, María Rosa et al.: *El arpa en Castilla y León.* Madrid, ARLU 2008.

- Calvo-Manzano, María Rosa: *El arpa en la Biblia*. Madrid, ARLU 2000.
- Calvo-Manzano, María Rosa: *El arpa en la obra de Haendel*. Madrid, ARLU 2004.
- Calvo-Manzano, María Rosa: *El arpa en la obra de Mozart*. Madrid, Alpuerto 1991.
- Calvo-Manzano, María Rosa: *El arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*. Madrid, ARLU 1999.
- Calvo-Manzano, María Rosa: *The harp in Haendel's work. A critical study of Concert op. 4, N.º 6 in B flat major, HWV 294 (1736) for harp and orchestra. 2<sup>nd</sup> edition, revised and bilingual (Spanish-English)*. Madrid, ARLU 2004.
- Calvo-Manzano, María Rosa: *Tratado analítico de la técnica y estética del arpa*. Madrid, Alpuerto 1987.
- Canisius, Claus: *Goethe und die Musik*. München, Piper 1998.
- Cansinos Assens, Rafael: *Johann W. Goethe. Obras completas*. Madrid, Santillana 2003 (reedición de Aguilar S. A., 1957).
- Carione, Agatho (trad.): *Athanasii Kircheri è Soc. Jesu Neue Hall=und Thon=Kunst*. Nördlingen, Heylen 1684.
- C. F. C.: "Ein Aufsatz über die verbesserte Harfe von Herrn Cousineau, aus dem Journal *Encyclopedique* vom Jahr 1782". En: Cramer, Carl Friedrich (ed.): *Magazin der Musik* 1. Hildesheim y Nueva York, Olms 1971, pp. 667-683 (ed. facsímil).
- Chailley, Jacques: *La musique grecque antique*, París, Belles Lettres 1979.
- de Chapeaurouge, Donat: "Carus' Gemälde 'zu Goethes Ehrengedächtnis' von 1832". En: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68 (1), 1998, pp. 113-117.
- Chiantore, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza (2001).
- Choron, Alexandre: *A dictionary of musicians: from the earliest ages to the present time*. Londres, Sainsbury & Co. 1827.



Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*. Nueva York y Londres, Books and Music 1987 (2ª ed.).

Cohn, Danièle: *La lyre d'Orphée*. París, Flammarion 1999.

Comotti, Giovanni: *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1989.

Conrady, Karl Otto: *Goethe. Leben und Werk. Erster Band. Hälfte des Lebens*. Königstein im Taunus, Athenäum 1982.

Conrady, Karl Otto: *Goethe. Leben und Werk. Zweiter Band. Summe des Lebens*. Königstein im Taunus, Athenäum 1985.

Cramer, Carl Friedrich (ed.): *Magazin der Musik* 1. Hildesheim y Nueva York, Olms 1971 (ed. facsímil).

Crichton, Mary: "A Goethean Echo in Mörike's *An eine Äolsharfe*". En: *Seminar* 16 (1) 1980, pp. 170-180.

Croce, Benedetto: "Del'ex-monaco pugliese Domenico Giovinazzi che insegnò l'italiano al Goethe fanciullo". En: *La Critica* 35, 1937, pp. 468ss.

Daemmrich, Horst e Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2. Auflage*. Tübingen y Basilea, Francke 1995.

Dahn, Felix: *Gesammelte Werke. Neue wohlfeile Gesamtausgabe*. Leipzig / Berlín-Grunewald, Breitkopf & Härtel / Klemm, 1912ss.

von Dalberg, Johann Friedrich Hugo: *Die Äolsharfe. Ein allegorischer Traum*. Erfurt, Beyer und Maring 1801.

Damm, Sigrid: *Christiane und Goethe. Eine Recherche*. Frankfurt am Main, Insel 2001.

Danckert, Werner: *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker*. Bonn / Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft 1976-1978.

Dann, Otto et al. (eds.): *Friedrich Schiller. Werke und Briefe*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1988-2004.

Dauthendey, Max: *Die ewige Hochzeit. Der brennende Kalender*. Múnich, Langen 1911.

Dechario, Joseph L.: "Harp and piano duos of the Early Nineteenth

- Century“. En: *HARPA* 8 (2) 1981, pp. 33-52.
- Deile, Gotthold: *Goethe als Freimaurer*. Berlín, Mittler 1908.
- van Deusen, Nancy: *The harp and the soul. Essays in Medieval Music*. Lewiston, The Edwin Mellen Press 1989 (*Studies in the History & Interpretation of Music* 3).
- D. H.: “Aus D. Martin Luthers Tischreden“. En: *Musikalisches Wochenblatt* 5, noviembre 1792, p. 120.
- Dicke, Gerd: “Gouch Gandin. Bemerkungen zur Intertextualität der Episode von ‘Rotte und Harfe’ im ‘Tristan’ Gottfrieds von Straßburg“. En: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 127. Stuttgart, Steiner 1998, pp. 121-148.
- Dieck, Alfred: *Die Wandermusikanten von Salzgitter. Ein Beitrag zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte des nördlichen Harzvorlandes im 19. Jahrhundert*. Göttingen, Reise 1962.
- Dill, Christa: *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan*. Tübingen, Niemeyer 1987.
- Dinkel, Helmut: *Die Äolsharfe. Gedichte*. Tübingen, Fischer 1921.
- Dobbek, Wilhelm y Arnold, Günter (eds.): *Johann Gottfried Herder. Briefe*. Weimar, Böhlau 1982.
- Domené López, José Antonio: *El arpa en la Antigua Grecia. Cítaras y liras como representación poético-musical de otros cordófonos en la cultura helena*. Madrid, ARLU 2007.
- Dorow, Wilhelm: *Erlebtes aus den Jahren 1790-1827, von Dr. Wilhelm Dorow. Dritter Theil*. Leipzig, Hinrichs 1845.
- Donner, Joakim Otto Evert: *Der Einfluss Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker*. Helsingfors, Frenckell 1893.
- Dranmor: *Requiem*. Múnich, Cotta 1869.
- Dubois, Jacques: *Rhétorique générale*. París, Larousse 1970.
- Eggers, Karl: *Rauch und Goethe. Urkundliche Mittheilungen*. Berlín, Fontane 1889.
- von Ehrhardt-Siebold, Erika: “Some Inventions of the Pre-Romantic Period and their Influence upon Literature“. En: *Englische*

*Studien* 66 (3), 1932, pp. 347-363.

Ehrismann, Gustav (ed.): *Rudolfs von Ems Weltchronik. Aus der Wernigeroder Handschrift*. Berlín, Weidmann 1915.

Ehrmann, Eugen: *Die bardische Lyrik im achtzehnten Jahrhundert*. Halle (Saale), Niemeyer 1892.

Eichrodt, Ludwig: *Leben und Liebe*. Frankfurt am Main, Keller 1856.

Eitschberger, Astrid: *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters*. Wiesbaden, Reichert 1999.

Embach, Michael y Godwin, Joscelyn: *Johann Friedrich Hugo von Dalberg (1760-1812). Schriftsteller – Musiker – Domherr*. Maguncia, Selbstverlag der Gesellschaft für mittelrheinische Kirchengeschichte 1998.

Emrich, Wilhelm: *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*. Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1978 (4ª ed.).

Engel, Manfred et al. (eds.). *Rainer Maria Rilke. Werke*. Frankfurt am Main y Leipzig, Insel 1996.

Erard, Pierre: *The harp in its present improved state compared with the original pedal harpe*. Goodfellows, Clive Morley Harps, aprox. 1990 (ed. facsímil).

von Essen, Gerhardt: "Aus einer vergessenen Zeit – ein vergessenes Instrument: Die Äolsharfe". En: *Das mechanische Musikinstrument* 7 (1982), pp. 18-22.

Estébanez Calderón, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza 2002 (2ª ed.).

Ettmüller, Ludwig: *Heinrich von Veldeke. Eneasroman*. Stuttgart, Reclam 1986.

Falk, Johannes Daniel: *Goethe aus näherm persönlichem Umgang dargestellt*. Hildesheim, Gerstenberg 1977 (ed. facsímil).

Fellinger, Imogen: *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*. Regensburg, Bosse 1968.

Fermín-Caballero, Domingo: *Vicissitudini dell'arpa quale simbolo proiettivo dell'attività onirica*. Mestre / Venecia, Pergamon

Opera 2004.

Fernández-Galiano, Manuel y Pabón, José Manuel (trads.): *Platón. La República*. Madrid, Alianza Editorial 1988.

Fernández-Galiano, Manuel y Pabón, José Manuel (trads.): *Platón. Las leyes*. Madrid, Alianza Editorial 2002.

Fick, Monika: "Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichterexistenz in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*". En: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), pp. 207-247.

Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel / Stuttgart, Bärenreiter / Metzler 2005 (2ª ed.).

Fischer, Michael y Fugger, Dominik (eds.): *Angelus Silesius. Heilige Seelen-Lust*. Kassel, Bärenreiter 2004.

Fischer, Paul: *Goethe-Wortschatz. Ein sprachgeschichtliches Wörterbuch zu Goethes sämtlichen Werken*. Leipzig, Rohmkopf 1929.

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Franz Schubert und seine Lieder*. Frankfurt am Main, Insel 1999.

Fleming, Paul: *Teütsche Poemata*. Hildesheim, Olms 1969.

Franzel, Elisabeth: "Stand der Stoff-, Motiv- und Symbolforschung in der Literaturwissenschaft". En: Ludwig Grote (red.): *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*. München, Prestel-Verlag 1970.

Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 4., durchgesehene und ergänzte Auflage*. Stuttgart, Metzler 1978.

Friedenthal, Richard: *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*. München, Piper 1963.

Friedlaender, Max: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*. Hildesheim, Olms 1962 (ed. facsímil).

Friedlaender, Max (ed.): *Gedichte von Goethe in Kompositionen. Zweiter Band*. Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft 1916.

Friedlaender, Max: *Goethe und die Musik. Festvortrag gehalten am 17. Juni 1916*. Weimar / Leipzig, Verlag der Goethe-Gesellschaft / Insel 1916.

- Fryklund, Daniel: "Studier over lyragitarren". En: *Svensk tidskrift för musikforskning* (1-4). Estocolmo, 1927, pp. 117-148.
- Fubini, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid, Alianza 1999.
- Gaismaier, Josef (ed.): *Justinus Kerners sämtliche poetische Werke*. Leipzig, Hesse & Becker 1905.
- García Gual, Carlos: *Diccionario de mitos*. Madrid, Siglo XXI de España editores 2003.
- García Gual, Carlos (ed.): *Homero. Ilíada. Odisea*. Madrid, Espasa Calpe 1999.
- García Gual, Carlos y Pérez Jiménez, Aurelio (trads.): *Aristóteles. Política*. Madrid, Alianza Editorial 2005.
- García Yebra, Valentín: *Poética de Aristóteles*. Madrid, Gredos 1974.
- Genast, Eduard: *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. Erster Theil*. Leipzig, Voigt & Günther 1862.
- von Gersdorff, Dagmar: *Marianne von Willemer und Goethe. Geschichte einer Liebe*. Frankfurt am Main, Insel 2003.
- Giesel, H.: *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche*. Regensburg, Bosse 1978 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 94).
- Gil Fernández, Luis (trad.): *Platón. Fedón, Fedro*. Madrid, Alianza Editorial 1997.
- Glattauer, Annie: *Dictionnaire du répertoire de la harpe*. Paris, CNRS Éditions 2003.
- Glöckner, Ernst: *Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns*. München, Steinicke 1909.
- Goethe- und Schiller-Archiv (ed.): *Johann Gottfried Herder. Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803*. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1977ss.
- Goldhan, Wolfgang (ed.): *Philosophischer Extract und Auszug aus deß Welt=berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri*

- von Fulda *Musurgia Universali, in Sechs Buecher verfasst*. Kassel, Bärenreiter 1988 (repr. Schwäbisch Hall, Laidigen 1662).
- González, Manuel José (ed.): *Simplicius Simplicissimus*. Madrid, Cátedra 1996 (2ª ed.).
- Grace, Richard Milton: *Carl Friedrich Zelter's musical settings of Johann Wolfgang Goethe's poems*. Ann Arbor / Michigan, University Microfilms 1969.
- Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós Ibérica 1981.
- Grimm, Jakob y Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1984.
- Gronemeyer, Horst et al. (eds.): *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Berlín y Nueva York, De Gruyter 1974ss..
- Grüner, Joseph Sebastian: *Briefwechsel und mündlicher Verkehr zwischen Goethe und dem Rathe Grüner*. Leipzig, Mayer 1853.
- Grupo µ: *Retórica general*. Barcelona, Paidós 1987.
- Guelfucci, Emmanuelle: "Die Geburt der französischen Harfenschule". En: *HARPA* 12 (4) 1993, pp. 11-17.
- Gundel, Werner (ed.): *Johann Friedrich von Cronegk. Schriften*. Ansbach, Verlag Alte Post 2003.
- Hahn, Karl-Heinz et al. (eds.): *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform*. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1980ss.
- Hahn, Reinhard (ed.): *"Pontus und Sidonia" in der Eleonore von Österreich zugeschriebenen Fassung (A)*. Göppingen, Kümmerle 2005.
- Hallmark, Rufus (ed): *German Lieder In the Nineteenth Century*. Nueva York, Schirmer 1996.
- Hammerstein, Reinhold: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. München, Francke 1985.
- Hankins, Thomas L. y Silverman, Robert J.: *Instruments and the Imagination*. Princeton, University Press 1995.

Harms, Wolfgang *et al.* (eds.): *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Werke*. Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag 1992.

HARPA (ed.): "Les petits musiciens de la rue". En: *HARPA* 12 (4) 1993, pp. 22-23.

Hartmann, Tina: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, "Faust"*. Tübingen, Niemeyer 2004.

Hassler, Harald (red.): *Musiklexikon in vier Bänden*. Stuttgart y Weimar, Metzler 2005.

Hauffen, Adolf (ed.): *Johann Fischarts Werke. Eine Auswahl*. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1894.

Hecker, Max (ed.): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. Leipzig, Insel-Verlag 1913.

Held, Hans Ludwig (ed.): *Angelus Silesius. Sämtliche poetische Werke*. München, Carl Hanser 1949.

Herder, Johann Gottfried: "Die Aeolsharfe". En: *Neue Deutsche Monatsschrift* 1, 1795, pp. 123-124.

Herder, Johann Gottfried: "Freimäurer". En: *id.* (ed.): *Adrastea*. Leipzig, Hartknoch 1802, pp. 271-312.

Herder, Johann Gottfried: "Geschichte und Dichtkunst. Ein Musengespräch in der vatikanischen Rotonda". En: *Adrastea* 1801, vol. III, pp. 14-18.

Hermand, Jost: *Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den Reisebildern*. München, 1976.

Hernández, Isabel (trad.): *Conversaciones de emigrados alemanes*. Barcelona, Alba 2006.

Hettche, Walter (ed.): *Ludwig Christoph Heinrich Hölty. Gesammelte Werke und Briefe*. Göttingen, Wallstein 1998.

Hoops, Johannes *et al.*: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Berlín y Nueva York, De Gruyter 1973ss. (2ª ed.).

Jander, Owen: "Let Your Deafness No Longer Be a Secret – Even in

- Art': Self-Portraiture and the Third Movement of the C-Minor Symphony". En: Mark Evan Bonds *et al.* (eds.): *Beethoven Forum*. Urbana, University of Nebraska Press 2000, vol. 8, pp. 25-70.
- Janeiro Randall, Annie: "Music in Weimar circa 1780: Decentering Text, Decentering Goethe". En: Burkhard Henke *et al.* (eds.): *Unwrapping Goethe's Weimar. Essays in Cultural Studies and Local Knowledge*. Camden House, 2000, p. 97ss.
- Jelusich, Mirko: *Eherne Harfe. Balladen und Gedichte*. Viena y Leipzig, Speidel 1942.
- Jeßing, Benedikt *et al.* (eds.): *Metzler Goethe Lexikon. Personen – Sachen – Begriffe*. Stuttgart, Metzler 2004 (2ª ed.).
- Jones, Clydwyn Ap Aeron: *Historia del Arpa a través de imágenes*. Trelew, Biblioteca Popular "Agustín Alvarez" 2001.
- John, Hans: "Goethe und die Musik". En: *Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke* 73. Bad Langensalza, Beyer 1928.
- Joo, Ill-Sun: *Goethes Diletantismus-Kritik. Wilhelm Meisters Lehrjahre im Lichte einer ästhetischen Kategorie der Moderne*. Frankfurt am Main, Lang 1999.
- Jung Hermann (ed.): *Eine Art Symbolik fürs Ohr: Johann Wolfgang von Goethe; Lyrik und Musik*. Frankfurt am Main, Lang 2002 (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur 12).
- Kahlau, Heinz: *Mikroskop und Leier*. München, Bechtle 1964.
- Kalusche, Bernd: *Harfenbedeutungen: ideale, ästhetische und reale Funktionen eines Musikinstruments in der abendländischen Kunst; eine Bedeutungsgeschichte*. Frankfurt am Main, Lang 1986.
- Kapteyn, J. M. N. (ed.): *Wigalois der Ritter mit dem Rade*. Bonn, Fritz Klopp 1926.
- Kartschoke, Dieter (ed.): *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Stuttgart, Reclam 1993.
- Kästner, Hannes: *Harfe und Schwert: der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg*. Tübingen, Niemeyer 1981.



- Kastner, Georges: *La Harpe d'Éole et la musique Cosmique. Études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art*. París / Leipzig, Brandus / Hofmeister 1856.
- Kaufmann, Friedrich: "Für Freunde von Äolsharfen". En: *Neue Berliner Musikzeitung* 6 (19), 5 de mayo de 1852, p. 152.
- Keil, Robert: "Aus den Tagebüchern Riemers, des vertrauten Freundes von Goethe". En: *Deutsche Revue über das nationale Leben der Gegenwart* XI (4), 1886, pp. 20-38.
- Keiser, Herbert Wolfgang (ed.): *Goethe, Johann Wolfgang. Wilhelm Tischbeins Idyllen*. Múnich, Bruckmann 1970.
- Keitel, Walter y Nürnberger, Helmuth (eds.): *Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe*. Múnich, Hanser 1974.
- Keppel-Kriems, Karin: *Mignon und Harfner in Goethes "Wilhelm Meister": eine geschichtsphilosophische und kunsttheoretische Untersuchung zu Begriff und Gestaltung des Naiven*. Frankfurt am Main, Lang 1986.
- Killy, Walther y Szklenar, Hans (eds.): *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Salzburgo, Müller 1969.
- Kindermann, Heinz (ed.): *Briefwechsel zwischen Hermann Kurz und Eduard Mörike*. Stuttgart, Strecker und Schröder 1919.
- Kircher, Athanasius: *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Roma, Corbelletti 1650.
- Kircher, Athanasius: *Phonurgia nova sive coniugium mechanico-physicum artis et naturae paranympa phonosophia concinnatum*. Campidona (Kempten), Dreherr 1673.
- Kittstein, Ulrich: "An eine Äolsharfe". En: Inge y Reiner Wild (eds.): *Mörike-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Marburgo, Tectum 2007.
- Klabund: *Die Harfenjule. Neue Zeit=, Streit= und Leidgedichte*. Berlin, Verlag die Schmiede 1927.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Oden*. Berna, Lang 1971.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Oden*. Karlsruhe, Schmieder 1785.
- Kluckhohn, Paul y Samuel, Richard (eds.): *Novalis. Schriften. Die*

- Werke Friedrich von Hardenbergs*. Stuttgart, Kohlhammer 1960-1967.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Offenbach am Main, André 1802.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Heidelberg, Mohr 1865.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Hildesheim 1964 (repr. Offenbach am Main 1802).
- Kolago, Lech: "Jenseits des Wassers aber stand ein schönes, hellerleuchtetes Schloß, woraus eine lustige Musik erschallte von Pauken und Trompeten': zur Rolle und Funktion der Musikinstrumente in den 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm". En: *Analecta homini universali dicata* 2004, pp. 720-734.
- König, Julia: *Das Leben im Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption*. Frankfurt, Lang 1991.
- Körner, Theodor: *Sämmtliche Werke*. Berlín, Verlag der Nicolaischen Buchhandlung 1853, pp. 193-197.
- Kosegarten, Ludwig Gotthard: *Gedichte*. Leipzig, Graff 1788.
- Kreutzer, Hans Joachim: "Über Musik in Goethes *Faust*". En: Walter Hinderer (ed.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg, Königshausen & Neumann 2002, pp. 447ss.
- Krickeberg, Dieter: "Automatische Musikinstrumente". En: *Das mechanische Musikinstrument* 15, marzo 1980, pp. 4-20.
- Krummacher, Hans-Erik et al. (eds.): *Eduard Mörike, Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Stuttgart, Klett-Cotta 1985ss.
- Kubik, Reinhold y Meier, Andreas (eds.): *Carl Friedrich Zelter. Lieder. Faksimile der wichtigsten gedruckten Sammlungen nebst kritischem Bericht*. München, Henle 1995.
- Kühne, August (ed.): *Das älteste Faustbuch. Wortgetreuer Abdruck der edition princeps des Spies'schen Faustbuches vom Jahre 1587*. Zerbst, Luppe 1868.

- Kunisch, Hermann y Koopmann, Helmut (eds.): *Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe*. Stuttgart, Kohlhammer 1911ss.
- Kunkel-Razum, Kathrin et al. (eds.): *Duden. Deutsches Universalbuch. 5., überarbeitete Auflage*. Mannheim, Dudenverlag 2003.
- Kunz, Wiltrud: *Musik in Eduard Mörikes Leben und Schaffen*. München, 1951 (tesis doctoral).
- Kyle, William: *An exposition of the symbolic terms of the second part of Faust*. Núremberg, J. A. Stein u. Truebner & Co. 1870.
- Laade, Wolfgang: "Die Hauptmotive musikalischer Mythen, Sagen, Legenden und Märchen". En: *Kontakte* 6 (1962), 291-293.
- Laade, Wolfgang: "Die Hauptmotive musikalischer Mythen, Sagen, Legenden und Märchen (Fortsetzung und Schluß)". En: *Kontakte* 1 (1963), 15-17.
- Lachmann, Karl (ed.): *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*. Berlín, de Gruyter 1968.
- Lakoff, George y Johnson, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra 1980.
- Langen, August: "Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung. Zum 70. Geburtstag von J. Müller-Blattau". En: Christoph-Hellmut Mahling (ed.): *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*. Bärenreiter, Kassel 1966, vol. 1, pp. 160-191.
- Langosch, Karl (ed.): *Waltarius. Ruodlieb. Märchenepen. Lateinische Epik des Mittelalters mit deutschen Versen*. Berlín, Rütten & Loening 1956.
- Lappenberg, J. M. (ed.): *Paul Flemings Deutsche Gedichte*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965.
- Layer, Adolf: "Der Harfenist Christian Hochbrucker. Ein Landsmann Leopold Mozarts in Paris". En: *Acta Mozartiana* 31 (1) 1976, pp. 56-59.
- Lavater, Johann Kaspar: *Das menschliche Herz. Sechs Gesænge*. Zürich, Orell / Füssli und Compagnie 1798 (2ª ed.).

- Le Guern, Michel: *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra 1973.
- Lee, Meredith: *Displacing Authority: Goethe's Poetic Reception of Klopstock*. Heidelberg, Winter 1999 (Neue Bremer Beiträge 10).
- Leidecker, Klaus: *Zauberklänge der Phantasie. Musikalische Motive und gesungene Verse im europäischen Märchengut*. Saarbrücken, 1983 (tesis doctoral).
- Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Stuttgart, Hirzel 1992 (38ª ed.).
- Lichtenberg, Georg Christoph: "Von der Äolsharfe". En: Franz H. Mautner (ed.): *Georg Christoph Lichtenberg. Schriften und Briefe*. Frankfurt am Main, Insel 1983, vol. 2, pp. 261-264.
- Liewerscheidt, Dieter: "'An eine Äolsharfe' – Mörikes poetologische Inszenierung". En: *Wirkendes Wort* 45 (1) 1995, pp. 1-8.
- Lustig, Monika (ed.): *Zur Baugeschichte der Harfe vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert. 13. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 6. und 7. November 1992*. Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1995.
- Luther, Martin: *Werke*. Weimar, Böhlau 1923.
- Lützel, Michael y McLeold, James E.: *Goethes Erzählwerk*. Stuttgart, Reclam 1985.
- Macías García, Anna Teresa: "Die Musikinstrumente in Goethes *Wahlverwandtschaften*". En: *FORUM* 12, Tarragona 2006, pp. 393-399.
- Macías García, Anna Teresa: "El *lied* de los siglos XIX y XX en la clase de Cultura de los países de lengua alemana". En: Cristina Jarillot Rodal (ed.): *Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien. Kulturtransfer und methodologische Erneuerung*. Berna, Lang 2009, pp. 115-121.
- Macías García, Anna Teresa: "El arpa eólica. Un fenómeno musical en la literatura europea del siglo XIX". En: *Actas del IX congreso "Cultura europea". Pamplona, 24-27 de octubre de 2007*. Pamplona, Aranzadi / Thomson Reuters 2009, pp. 63-70.

Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Amsterdam, Querido Verlag 1937.

Mann, Thomas: *Bilse und ich*. Múnich, Bonsels 1906 (2ª ed.).

Mann, Thomas: *Joseph der Ernährer*. Estocolmo, Bermann-Fischer 1943.

Martini, Fritz y Seiffert, Hans Werner (eds.): *Christoph Martin Wieland. Werke*. Múnich, Carl Hanser 1965.

Marx, A. B. (ed.): *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*. Berlín, Schlesinger 1824-1830.

Matlak, Richard E.: "Swift's Aeolists and Coleridge's 'Eolian Harp': Another Challenge for Romantic Historiography". En: Hermann J. Real y Helgard Stöver-Leidig (eds.): *Reading Swift: Papers from The Fourth Münster Symposium on Jonathan Swift*. Múnich, Fink 2003, pp. 419-430.

Maurer, Michael (ed.): *Ich bin mehr Herz als Kopf. Sophie von la Roche. Ein Lebensbild in Briefen*. Múnich, Beck 1983.

Mentzel, Elisabeth: *Wolfgang und Cornelia Goethes Lehrer. Ein Beitrag zu Goethes Entwicklungsgeschichte; nach archivalischen Quellen*. Leipzig, Voigtländer 1909.

Merkner, Erna et al.: *Wörterbuch zu Goethes Werther*. Berlín, Akademie-Verlag 1966.

von Mettsch-Schilbach, Wolf (ed.): *Briefwechsel eines deutschen Fürsten mit einer jungen Künstlerin*. Berlín, Siegmund 1893.

Michaelides, Solon: *The Music of Ancient Greece: An Encyclopedia*. Londres, Faber 1978.

Michel, Catherine y Lesure, François: *Répertoire de la musique pour harpe publiée du XVIIe au début du XIXe siècle: bibliographie*. París, Amateurs de Livres International 1990.

Michel, Christoph (ed.): *Goethe. Sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt am Main y Leipzig, Insel 1998.

Miller, Norbert: *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*. München, Hanser 2009.

Miller, Norbert (ed.): *Jean Paul. Werke in drei Bänden*. München, Hanser 1969.

Miller, Norbert: "Musikalische Erfahrung bei Goethe. Das Bündnis mit Zelter und die Freundschaft zu Felix Mendelssohn Bartholdy, aus dem Briefwechsel erläutert". En: Ernst Osterkamp (ed.): *Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes*. Berna, Lang 2002, pp. 45-105.

Minssen, Mins et al.: *Äolsharfen – Der Wind als Musikant*. Bochinsky, Frankfurt am Main 1997.

Miyashita, Kenzo: *Mörikes Verhältnis zu seinen Zeitgenossen*. Berna y Frankfurt am Main, Lang 1971.

Mölk, Ulrich: *Goethe und das literarische Motiv. Mit dem Faksimile eines Notizblattes Goethes*. Göttingen, Göttinger Tageblatt GmbH & Co. 1992.

Mölk, Ulrich: "Zur europäischen Bedeutungsgeschichte von 'Motiv' vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert". En: Theodor Wolpers (ed.): *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998-2000*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2002, pp. 11-20.

Möller, Dietlind: *Untersuchungen zur Symbolik der Musikinstrumente im Narrenschiff*. Regensburg, Bosse 1982.

Montemayor, Carlos (trad.): *Safo. Poemas*. México D. F., Trillas 1988.

Montes de Oca, Francisco (ed.): *Virgilio. Eneida. Geórgicas. Bucólicas*. Ciudad de Méjico, Porrúa 1985.

Morris, Max: *Goethe-Studien. Band I*. Berlín, Skopnik 1897.

- Morris, Max: *Goethe-Studien. Band II*. Berlín, Skopnik 1898.
- Moser, Hans Joachim: *Goethe und die Musik*. Leipzig, Peters 1949.
- Müller, Jan-Dirk (ed.): *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1990.
- Müller, Johann Georg (ed.): *Johann Gottfrieds von Herder Gedichte*. Stuttgart y Tübingen, Cotta 1817.
- Naderman, François-Joseph: *École ou Méthode raisonnée pour la harpe, adoptée par le Conservatoire à l'aide de laquelle toute personne versée dans la Musique peut former des élèves à l'art de jouer de cet Instrument*. París, Richault ca. 1862-1866.
- Nebel, Inger: *Harfe, Speer und Krone. Saul und David in deutschsprachigen Dramen 1880-1920*. Gotemburgo, Acta Universitatis Gothoburgensis 2001.
- Niemöller, Klaus Wolfgang: "Die Bedeutung der Musik für Grimmelshausens 'Simplicissimus'". En: *Daphnis* 5 (1976), p. 567ss.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Augsburg, Weltbild 2005.
- Novalis: *Fragmente*. Heidelberg y Leipzig, Hermann Meister, aprox. 1947.
- Oberkogler, Friedrich: *Faust I. Teil von Johann Wolfgang von Goethe. Werkbesprechung und geisteswissenschaftliche Erläuterungen*. Mannheim, Novalis 1981.
- van Oorchot, Theo G. M. (ed.): *Friedrich Spee. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*. Berna, Francke 1985.
- Osorio, Tomás y Martínez, Julián – Hafid de Córdoba: *Relájate en verso*. El Toboso, Perea ediciones 1997.
- Page, Christopher: *Voices and instruments of the Middle Ages*. Berkeley, University of California Press 1986.
- Palli Bonet, Julio (trad.): *Esquilo. La Orestía*. Madrid, Aguilar 1973.
- Paoli, Betty: *Gedichte. Zweite vermehrte Auflage*. Pesth / Leipzig, Heckenast / Wigand 1845.

- Pavis, Patrice: *Dictionnaire du Théâtre*. París, Éditions Sociales 1980.
- Pérez Gutiérrez, Mariano: *El universo de la música*. Madrid, Musicalis 1995 (2ª ed.).
- Pérez Jiménez, Aurelio y Martínez Díez, Alfonso (trads.): *Hesíodo. Obras y fragmentos*. Madrid, Gredos 2000.
- Petersen, Günther: *Windharfe und Wasserorgel. Unzeitgemäße Zeitskizzen*. Freiburg, Schillinger 1992.
- Petersen, Julius: *Die Wissenschaft von der Dichtung*. Berlín, Junker und Dünnhaupt 1944 (2ª ed.).
- Plöger, Jürgen: *Das Hermesmotiv in der Dichtung Thomas Manns. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät Kiel zur Erlangung der Doktorwürde*. Kiel, 1961 (tesis doctoral).
- Pöhlmann, Egert: *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*. Núrenberg, Carl 1970.
- Pöhlmann, Egert y West, Martin L.: *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary*. Oxford, Clarendon Press 2001.
- Pollet, Benoît: *Méthode de Harpe*. Offenbach, Jean André aprox. 1780.
- Pomorska, Krystyna y Rudy, Stephen (eds.): *Roman Jakobson. Language in literature*. Cambridge y Londres, Harvard University Press 1987.
- Potempa, Georg: *Bogen und Leier, eine Symbolfigur bei Thomas Mann*. Oldenburg, Holzberg 1968.
- Powell, Maurice F.: "Louis Spohr und die Harfe". En: Becker, Hartmut y Krempien, Rainer: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*. Kassel, Wenderoth 1984.
- Prause, Marianne: *Carl Gustav Carus. Leben und Werk*. Berlín, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1968.



Printz, Wolfgang Kaspar: *Musicus Curiosus, Oder Battalus, Der Vorwitzige Musicant*. Freiburg, Miethen 1691.

Proskauer, Heinrich O. (ed.): *Goethes Faust. Erster Teil*. Basilea, Zbinden 1982.

Proskauer, Heinrich O. (ed.): *Goethes Faust. Zweiter Teil*. Basilea, Zbinden 1982.

Proyecto Amós (trad.): *El Zohar. Traducido, explicado y comentado*. Barcelona, Obelisco 2011, vol. XI.

Quandt, Christian Friedrich: "Versuche und Bemerkungen über die Äolsharfe". En: *Lausizische Monatsschrift*, noviembre 1795, pp. 277-282.

Reich, Willi (ed.): *Karl Friedrich Zelter. Selbstdarstellung*. Zürich, Manesse 1955.

Rensch, Roslyn: *Harps and harpists*. Londres, Duckworth 1989.

Reuchlein, Georg: *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur: zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München, Fink 1986.

Rexroth, Dieter (ed.): *Der Komponist Hans Werner Henze*. Maguncia, Schott 1986.

Ricca, Cristina: "Der 'Harfner' Domenico Antonio Giovinazzi". En: *Goethe-Jahrbuch* 117 (5) 2000, pp. 282-285.

Riedel, Herbert: "Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung". En: *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaften* (12) 1959.

Rochlitz, Friedrich et al. (eds.): *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1799-1849.

Rodríguez Adrados, Francisco (ed.): *Líricos griegos. Elegiacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-VI a. C.)*. Barcelona, Alma Mater 1956.

Röhrich, Lutz: *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Freiburg, Herder 1988 (5ª ed.).

- Rosenzweig, Heidrun (ed.): *Historische Harfen: Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*. Basilea, Musik-Akademie 1991.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*. París, 1768.
- Sachs, Curt: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel 1971 (ed. facsímil).
- Sachs, Curt: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Hildesheim / Wiesbaden, Olms / Breitkopf & Härtel, 1967 (ed. facsímil).
- Sachs, Curt.: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim, Olms 1964 (repr. Berlín, Max Hesse 1913).
- Sachs, Curt: *The History of Musical Instruments*. Nueva York, Norton & Company 1940.
- Sadie, Stanley (ed.): *Diccionario Akal / Grove de la Música*. Madrid, Akal 2000.
- Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres / Nueva York, Macmillan Publishers Ltd / Grove's Dictionaries Inc., 2001 (2ª ed).
- Salmen, Walter: “...denn die Fiedel macht das Fest. Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert”. Innsbruck, Helbling 1991.
- Salmen, Walter: “Die Harfe und der Tanz – La harpe et la danse – The harp and dancing”. En: *HARPA* 14, 1994, pp. 9-14.
- Salmen, Walter: *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*. Hildesheim, Olms 2006.
- Salmen, Walter: “Harfenisten an Höfen Mitteleuropas zwischen 1500 und 1800”. En: *HARPA-PIANO* 2, 1997, pp. 10-13.
- Salmen, Walter: “Harfenmädchen (Harpeuses errantes – harp girls, travelling female harp players)”. En: *HARPA* 19, 1995, pp. 19-25.
- Salmen, Walter: *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*. Freiburg, Atlantis 1963.

Salmen, Walter (ed.): *Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik Teil II 3. und 4. Abteilung sowie verstreut überlieferte Kompositionen*. München, Henle 1970.

Salmen, Walter: "Lieder zur Harfe im Zeitalter Goethes – Lieder à la harpe au temps de Goethe – Songs to the harp in the time of Goethe". En: *HARPA* 5 (1) 1992, pp. 44-49.

Salmen, Walter y Zeller, Regine: "...von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischer unser Widersacher..." *Der Tonkünstler Johann Friedrich Reichardt und Goethe*. Düsseldorf, Goethe-Museum 2002.

Sauder, Gerhard: "Aufklärerische Bibelkritik und Bibelrezeption in Goethes Werk". En: *Goethe-Jahrbuch* 118 (2001), pp. 108-125.

Schaaffs, Georg: *Goethes Schatzgräber und die Weissagungen des Bakis*. Leipzig, Weigel 1912.

Schacks, Kurt (ed.): *Die Dichtungen der Frau Ava*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1986.

Schaefer, Hans Joachim: *Goethe und die Musik. Variationen über ein unterschätztes Thema*. Kassel, Jenior & Preßler 1993.

von Schafhüttl, Karl Emil: "Andeutungen zur Begründung einer Theorie der Äolsharfe". En: *Annalen der Physik* 95, 1830, pp. 237-259.

van Schaik, Martin: "Appendix Musik. Musik, Aufführungspraxis und Instrumente im Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg". En: Okken, Lambertus: *Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg* 2. Amsterdam, Rodopi 1985, pp. 164-224. (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 58).

van Schaik, Martin: *The harp in the Middle Ages: the symbolism of a musical instrument*. Amsterdam, Rodopi 1992.

Scharlau, Ulf (ed.): *Athanasius Kircher. Musurgia Universalis. Zwei Teile in einem Band. Mit einem Vorwort, Personen-, Orts- und Sachregister von Ulf Scharlau*. Hildesheim, Olms 1970.

Scherliess, Volker: "Notizen zur musikalischen Ikonographie (I). Gestimmte Instrumente als Harmonie-Allegorie". En: *Analecta Musicologica* 14. Colonia, Arno Volk 1974, pp. 1-16.

- Schickhaus, Karl-Heinz: *Das Hackbrett. Geschichte & Geschichten. Folge 1. Österreich*. St. Oswald, Tympanon 2001.
- von Schiller, Friedrich (ed.): *Musen-Almanach für das Jahr 1796*. Neustrelitz, Michaelis 1795.
- von Schiller, Friedrich (ed.): *Musen-Almanach für das Jahr 1798*. Tübingen, Cotta 1797.
- Schilling, Gustav (ed.): *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart, Köhler 1836.
- Schindler, Paul Johannes (ed.): *Richard Dehmel. Dichtungen. Briefe. Dokumente*. Hamburgo, Hoffmann und Campe 1963.
- Schlaffer, Heinz: *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, Metzler 1981.
- Schlager, Karlheinz (red.): *Répertoire International des Sources Musicales. Einzeldrucke vor 1800*. Kassel, Bärenreiter 1972.
- Schleiden, Karl August (ed.): *Friedrich Gottlieb Klopstock. Ausgewählte Werke*. München, Hanser 1962.
- Schlögl, Nivard (ed.): *Der babylonische Talmud*. Viena, Burgverlag 1921.
- Schlösser, Rudolf (ed.): *Die Gedichte des Grafen August von Platen*. Leipzig, Insel-Verlag 1910.
- Schmidlin, Bruno: *Das Motiv des Wanderns bei Goethe. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde*. Winterthur, Keller 1963.
- Schneider, Marius: "Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik". En: *Die Musikforschung* IV (1). Kassel, Bärenreiter 1951, pp. 113-144.
- Scholze-Stubenrecht, Werner et al.: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. Mannheim, Dudenverlag 1999.
- Scholl, Gottlob Heinrich Friedrich (ed.): *Die Crône von Heinrich von*

*dem Türflin*. Stuttgart, Litterarischer Verein 1852.

Scholte, J. H. (ed.): *Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch*. Tübingen, Max Niemeyer 1954.

Schoolfield, George C.: *The figure of Musician in German Literature*. Chapel Hill, University of North Carolina Press 1956.

Schröder, Werner (ed.): *Die drei Jünglinge im Feuerofen. Die ältere Judith. Überlieferung, Stoff, Form*. Maguncia, Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1976,

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Sämtliche Gedichte*. Stuttgart, Buchdruckerei der Herzoglichen Hohen Carlschule 1786.

Sehrt, Edward H. et al. (eds.): *Die Werke Notkers des Deutschen*. Tübingen, Max Niemeyer 1981.

Seidlin, Oskar: "Der junge Joseph und der alte Fontane". En: Herbert Singer y Benno von Wiese (eds.): *Festschrift für Richard Alewyn*. Colonia y Graz, Böhlau 1967.

Sembdner, Helmut (ed.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. München, Hanser 1952.

Simon, Peter: *Die Hornbostel / Sachs'sche Systematik der Musikinstrumente: Merkmalarten und Merkmale*. Mönchengladbach, Peter Simon 2004.

Simon, Peter: *Die Systematiken der Elektrophone. Bibliographie, Merkmalarten und Merkmale*. Marburgo, Tectum Verlag 1996 (Edition Wissenschaft, Reihe Musikwissenschaften, vol. 4).

Singer, S. (ed.): *Heinrichs von Neustadt "Apollonius von Tyrland", "Gottes Zukunft" und "Visio Philiberti"*. Dublin y Zürich, Weidmann 1967.

Société Internationale de Musicologie y Association Internationale des Bibliothèques Musicales (ed.): *Répertoire International des Sources Musicales*. Kassel, Bärenreiter 1972.

Sohl, Katrin: *Adolf Lippold. Von Nachtwächtern, Trödeljuden und Harfenmädchen. Erinnerungen eines alten Leipzigers*. Leipzig, Lehmsstedt 2004.

Sommer, Elise: *Poetische Versuche*. Marburgo, Bayrhoffer 1806.

Sorgatz, Heimfried: *Musiker u. Musikanten als dichterisches Motiv. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden Dichtung vom Sturm und Drang bis zum Realismus*. Würzburgo / Aumühle, Triltsch 1939.

Spitta, Philipp: *Musikgeschichtliche Aufläße*. Berlín, Paetel 1894.

Spohr, Louis: *Selbstbiographie. Erster Band*. Kassel y Göttingen, Wigand 1860.

Spohr, Louis: *Selbstbiographie. Zweiter Band*. Kassel y Göttingen, Wigand 1861.

Steger, Hugo: *Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarische-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel*. Múnich, Fink 1971.

Stein, Jack M.: "Was Goethe wrong about the nineteenth-century lied? An examination of the relation of poem and music". En: *Publications of the Modern Language Association of America* LXXVII (3), 1962, pp. 232-239.

Steinecke, Hartmut y Segebrecht, Wulf (eds.): *E. T. A. Hoffmann. Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1993-2001.

Stolberg, Christian y Stolberg, Friedrich Leopold: *Gedichte*. Viena, Wallishauser 1821.

Storch, Ludwig: "J. A. Stumpff. Ein hochherziger Mann aus dem Volke". En: *Die Gartenlaube* (32) 1857, pp. 437-440.

Storch, Ludwig: "J. A. Stumpff. Ein hochherziger Mann aus dem Volke (Fortsetzung)". En: *Die Gartenlaube* (33) 1857, pp. 455-457.

Storch, Ludwig: "J. A. Stumpff. Ein hochherziger Mann aus dem Volke (Schluß)". En: *Die Gartenlaube* (34) 1857, pp. 468-470.

Strouhal, Vincent: *Über eine besondere Art der Tonerregung*. Würzburg, Stahel 1878.

Stumpff, Johann Andreas: "Der Kampf der Elemente". En: Otilie von Goethe (ed.): *Chaos* (5) 1831. Berna, Herbert Lang & Cie. 1968 (ed. facsímil).

Tappolet, Willy: *Begegnungen mit der Musik in Goethes Leben und*

Werk. Berna, Benteli 1975.

de Tervarent, Guy: *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, Ediciones del Serbal 2002.

Thiele, Herbert: "An eine Äolsharfe. Zu dem Gedicht von Eduard Mörike". En: *Wirkendes Wort* 8 (1957 / 1958), pp. 109-112.

Thomas, John: *History of the harp from the earliest period to the present day*. Londres, Hutchings & Romer ca. 1905.

Thomson, James: *Works*. Londres, Millar 1750.

Thym-Hochrein, Nancy: "Wanderharfner und Harfenjule. Die Hakenharfe im deutschsprachigen Raum". En: *Folk-MICHEL* 3 1992, pp. 18-22.

Tibi, Laurence: *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*. París, Honoré Champion 2003.

Toischer, Wendelin (ed.): "*Alexander*" von Ulrich von Eschenbach. Tübingen, Litterarischer Verein 1888.

Tomachevski, Boris: *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal 1982.

Tombo, Rudolf: *Ossian in Germany*. Nueva York, Columbia University Press 1901.

Torres, José B. (ed.): *Himnos homéricos*. Madrid, Cátedra 2005.

Treitzsaurwein, Max: *Der Weiß Kunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten*. Viena, Kurzböcken 1775.

Truntz, Erich (ed.): *Martin Opitz. Weltliche Poemata 1644*. Tübingen, Max Niemeyer 1967.

Ubieta López, José Ángel (dir.): *Nueva Biblia de Jerusalén revisada y aumentada*. Bilbao, Desclée de Brouwer 1998.

Velásquez Gallardo, Oscar (ed.): *Platón. Timeo*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile 2004.

Victor, Walther: *Carl Friedrich Zelter und seine Freundschaft mit Goethe*. Berlín, Das neue Berlin 1960.

- Vischer, Theodor Friederich: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Theil: die Kunstlehre*. Reutlingen y Leipzig, Mäcken 1851.
- Vogt, Friedrich (ed.): *Salman und Morolf*. Halle, Niemeyer 1880.
- Vollmann-Profe, Gisela (ed.): *Otfrid von Weissenburg. Evangelienbuch*. Stuttgart, Reclam 1987.
- Volz, Hans (ed.): *D. Martin Luther. Die gantze Heilige Schrifft Deudsch*. Wittenberg 1545. Múnich, Rogner & Bernhard 1972.
- Wackernagel, Philipp: *Das deutsche Kirchenlied*. Hildesheim, Zürich y Nueva York, Olms 1990.
- Wagner, Renate: *Die Harfe. Entwicklung kompositorischer Möglichkeiten im Spannungsfeld zwischen Symbolgehalt und bautechnischer Gegebenheit 1760-1820*. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1987.
- Walwei-Wiegelmann, Hedwig: *Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern*. Frankfurt am Main, Insel 1985.
- von Wasiliewski, Wilhelm Joseph: *Goethe's Verhältnis zur Musik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1880.
- Weber, Gottfried (ed.): *Gottfried von Strassburg. Tristan*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.
- Weigel, Karl: *Harfenschule für die chromatische Harfe ohne Pedale*. Leipzig, Zimmermann 1905.
- Weimar, Klaus et al. (eds.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter 1997-2003.
- Wellek, René y Warren, Austin: *Theory of literature*. Londres, Penguin.
- Wermke, Matthias et al. (eds.): *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage*. Mannheim, Dudenverlag 2001.
- Werner, Michael: "Heines 'Reise von München nach Genua' im Lichte ihrer Quellen". En: *Heine-Jahrbuch* 14 (1975), pp. 24-46.



West, Martin L.: *Ancient Greek Music*. Oxford, Clarendon Press 1992.

Whistling, Carl Friedrich y Hofmeister, Friedrich: *Handbuch der musikalischen Litteratur. A reprint of the 1817 edition and the ten supplements, 1818-1827*. Nueva York y Londres, Garland Publishing Inc. 1975.

von Wiese, Benno: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*. Düsseldorf, Bagel 1957.

Wildenow, Eugen (ed.): *Theodor Körner. Leier und Schwert*. Leipzig, Hesse / Becker 1914.

Willetts, Pamela J.: "Johann Andreas Stumpff, 1769-1846". En: *The Musical Times*, vol. 118, nº 1607, enero 1977, pp. 29-32.

von Wilpert, Gero: *Goethe-Lexikon*. Stuttgart, Kröner 1998.

Windfuhr, Manfred (ed.): *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Düsseldorfer Ausgabe*. Hamburgo, Hoffmann / Campe 1980ss.

Windisch-Laube, Walter: *Einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel: zum Sinn-Bild der Äolsharfe in Texten und Tönen seit dem 18. Jahrhundert*. Maguncia, Are-Musik 2004.

Witte, Bernd et al.: *Goethe-Handbuch in vier Bänden*. Stuttgart, Metzler 1996.

Wolpers, Theodor (ed.): *Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1978-1979*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1982.

Wolpers, Theodor (ed.): *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998-2000*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2002.

Wysling, Hans y Schmidlin, Yvonne: *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*. Zürich, Artemis 1994.

- Zagari, Luciano: "Figurazioni e ispirazioni musicali nell' opera letteraria di Goethe". En: Giovanni Dotoli (ed.): *Goethe e la musica. Atti del Convegno internazionale*. Marina Franca, Schena 2000, pp. 51-74.
- Zarncke, Friedrich (ed.): *Sebastian Brant. Narrenschiff*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.
- Zaunick, Rudolf: *Carl Gustav Carus. Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. Dresde, Wolfgang Jess 1931.
- Zeller, Bernhard (ed.): *Schillers Leben und Werk in Daten und Bildern*. Frankfurt am Main, Insel 1966.
- Ziesemer, Walter (ed.): *Simon Dach. Gedichte*. Halle (Saale), Max Niemeyer 1936.
- Zingel, Hans Joachim: "Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut". En: *Die Musikforschung* X (1). Bärenreiter, Kassel 1957, pp. 39-48.
- Zingel, Hans Joachim: *Harfe und Harfenspiel. Vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts*. Halle (Saale), Max Niemeyer / Laaber 1932 / 1979 (2ª ed.).
- Zingel, Hans Joachim: *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*. Wilhelmshaven, Heinrichshofen 1976.
- Zingel, Hans Joachim: *Neue Harfenlehre. Geschichte – Spielart - Musik in vier Bänden*. Leipzig, Hofmeister 1977, vol. 1.
- Zschätzsch, Anemone: *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult*. Rahden / Westfalen, Marie Leidorf 2002.
- Zucchi, John E.: *The Little Slaves of the Harp. Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London, and New York*. Montreal, McGill-Queen's University Press 1955.
- Zumbroich, Eberhard Maria: "Die Musik des Unberührten. Eine Einführung mit Klangdemonstration in *Der Äolsharfe Laut*". En:

*Beiträge zur schwäbischen Literatur- und Geistesgeschichte und Mitteilungen des Justinus-Kerner-Vereins* 1, 1981, pp. 107-112.

### 6.3. INTERNET

Arion Association: <http://www.lyreworld.net/arionass.htm> (01-04-2012).

Arpas eólicas Arthur Robb: <http://www.art-robb.co.uk/aeol.html> (01-04-2012).

Arpas eólicas Harmonic Wind Harps: <http://harmonicwindharps.com> (01-04-2012).

Arpas eólicas Robert James: <http://robert-dorothy-james.com/> (01-04-2012).

Arpas eólicas Walden Winds: <http://www.waldenwinds.com> (01-04-2012).

Blangini, Felix. *Werther*. <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00008944/images/index.html?projekt=1199863919&id=00008944&fip=91.13.144.196&no=&seite=2> (01-04-2012).

Deutsches Wörterbuch: <http://www.dwb.uni-trier.de/> (01-04-2012).

HARPA, "Denkmal an Goethes Tod": <http://www.harpa.com/harpa-art/carus.htm> (31-01-2005).

HARPA, "Die Harfe im Übergang": [http://www.harpa.com/harpa/cover32\\_33.htm](http://www.harpa.com/harpa/cover32_33.htm) (31-01-2005).

Herder, Johann Gottfried. "Die Aeolsharfe": <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/neudeutmon/neudeutmon> (01-04-2012).

Journal des Luxus und der Moden: <http://zs.thulb.uni-jena.de/content/main/journals/jlm.xml> (01-04-2012).

Kreutzer, Conradin. *Der Sänger*. <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0004/bsb00042158/images/index.html?projekt=1199863919&id=00042158&fip=91.13.144.196&no=3&seite=5> (01-04-2012).

Krunic, Danica; Jäger, Georg; Macías García, Anna Teresa: "Songs of the *Goethezeit* for voice and harp". En: *Goethezeitportal* <[http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=musik\\_harfe](http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=musik_harfe)> (01-04-2012).

Lyre Association of North America (LANA): <http://www.lyreamerica.net> (01-04-2012).

Macías García, Anna Teresa: "Arpa y arpa eólica en la obra de Johann Wolfgang von Goethe". En: *Goethezeitportal* (01-07-2007) <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/goethe-harfe\\_macias-garcia.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/goethe-harfe_macias-garcia.pdf)> (01-04-2012).

Macías García, Anna Teresa: "Fachsprache Doppelpedalharfe: Vorschläge für die Übersetzung Deutsch-Spanisch". En: *La linterna del traductor* 1, julio 2009, pp. 43-53: <http://www.lalinternadeltraductor.org> (01-04-2012).

Macías García, Anna Teresa: "Léxico especializado del arpa de concierto: propuestas para la traducción del alemán al español". En: [http://www.asetrad.org/PDFs/MACIASARPAasetrad\\_rev.pdf](http://www.asetrad.org/PDFs/MACIASARPAasetrad_rev.pdf) (01-04-2012).

Martín y Soler, Vicente. *12 Canzonette Italiane, Canto col acc. del Cembalo o Arpa o Chitarra*: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00002067/images> (04-01-2012).

*Musenalm. Bibliographie deutscher Almanache (1770-1870)*. En: <<http://www.musenalm.de>> (01-04-2012).

Mussulman, Joseph: "Mähler's Beethoven". En: *Discovering Lewis and Clark* <http://www.lewis-clark.org/content/content-article.asp?ArticleID=562> (01-04-2012).

Norddeutscher Arbeitskreis für Leierspiel: <<http://www.lyreworld.net/Leier%202009.pdf>> (01-05-2010).

Retrospektive Digitalisierung wissenschaftlicher Rezensionorgane und Literaturzeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufklaerung/index.htm> (01-04-2012).

Ruhlaer Persönlichkeiten. Johann Andreas Stumpff: <http://www.st-concordia.de/hisperstumpff.htm> (01-04-2012).

Schumann, Robert. *Drei Gesänge aus Lord Byrons Hebräischen Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte* op. 95 (1849): <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0003/bsb00033498/images/index.html?projekt=1229602060&id=00033498&fip=91.13.142.77&no=&seite=2> (01-04-2012).

Schumann, Robert. *Drei Gesänge aus Lord Byrons Hebräischen Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte* op. 95 (1887): <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00009744/images/index.html?projekt=1199863919&id=00009744&fip=91.13.142.77&no=3&seite=5> (01-04-2012).

Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung: <http://www.sophie-drinker-institut.de/> (01-04-2012).

The House of Harrari: <http://www.harrariharps.com/files/catalog.php> (01-04-2012).

Wagner, Tanja: Zum Text “Elegie am Abend nach der zwölften Septembernacht, 1773” von J. H. Voß. Grin 2007. En: <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/111635.html#inside> (01-04-2012).

## 6.4. PARTITURAS

Anónimo: “Lied. Die Liebe lehrt in den dunkeln Kummertagen, aus Lafontaines Erzählung die Harfenistinn mit Begleitung der Harfe oder des Piano-Forte”. En: Böhme, J. A.: (ed.): *Auswahl der vorzüglichsten Compositionen für das Piano=Forte oder Clavier*. Hamburgo, Böhmer (sin año), nº 31.

Backofen, Henri: *Recueil pour la Harpe à crochets*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1795-1802.

Backofen, Henri: *Dix Variations progressives sur un air connu pour la Harpe à crochets*. Leipzig, Breitkopf & Härtel aprox. 1818-1819.

Baldewein, J. C.: *Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder*

*der Harfe in Musik gesetzt und seinem Freunde Herrn Ober-Inspektor Brandau gewidmet von J. C. Baldewein.* Leipzig, Breitkopf & Härtel aprox. 1825-1830.

Blangini, Felix: *Douze Canzonettes pour une et deux Voix avec accompagnement de piano ou harpe.* Berlín, Schlesinger (sin año).

Blangini, Felix: *La lyre des Dames, ou choix de Musique nouvelle pour le chant, avec accompagnement de Pianoforte ou Harpe.* Viena (sin año).

Blangini, Felix: *Werther. Cantate (à Voix seule) Avec Accompagnement de Piano ou Harpe Composée et Dediée à Monsieur le Baron de la Ferté par Felix Blangini.* París (aprox. 1840).

Böheim, J. M.: *Auswahl von Maurer Gesängen mit Melodien der vorzüglichsten Componisten. Erste Abtheilung.* Berlín, Maurer 1817

Böheim, J. M.: *Auswahl von Maurer Gesängen mit Melodien der vorzüglichsten Componisten. Zweiter Theil.* Berlín (sin año).

Brahms, Johannes: *Ein- und zweistimmige Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.* Berlín, Simrock (sin año).

Brandenburg, Sieghard y Herttrich, Ernst (eds.): *Beethoven. Werke.* Múnich, Henle 1999.

von Dalberg, Johann Friedrich Hugo: *VI Geistliche Lieder gesetzt von F. von Dalberg.* Maguncia, Zulehner (sin año).

von Dalberg, Johann Friedrich Hugo: *12 Lieder in Musik gesetzt.* Bonn, Simrock 1798-1799.

von Dalberg, F.: *Lieder Ihro Durchlaut der Frau Herzogin von Pfalz Zweybrücken zugeeignet von F. von Dalberg.* Maguncia, Schott (sin año).

de Falla, Manuel: *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora for voice and harp (or piano).* Londres, Chester 1956.

Gierer, Philippina: *Lieder aus der Zeitung für die elegante Welt vom Jahrgang 1802* (recopilación de partituras para uso privado).

Godefroid, Félix: *La harpe éolienne.* París, Deiss 1850.

Graf von Gatterburg, Franz: *Wellenruf. Gedicht v. J. V. Weiner. Für Mezzo-Sopran mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte.* München, Falter & Sohn aprox. 1866.

Gyrowetz, Adalbert: *Sei ariette italiane con accompagnamento di cembalo o arpa op. 6.* Viena, Artaria & Co. (sin año).

Gyrowetz, Adalbert: *VI Lieder mit Begleitung des Klaviers oder Harfe op. 38.* Offenbach, André (sin año).

Gyrowetz, Adalbert: *VIII Ariette italiane con accompagnamento di cembalo o arpa op. 17.* Viena, Artaria & Co. (sin año).

Gyrowetz, Adalbert: *IX deutsche Lieder für das Klavier oder Harpfe, in Musik gesetzt op. 22.* Viena, Mollo aprox. 1798.

Hanstedt, Katharina (ed.): *Musicalische Rüstkammer auff der Harffe.* Hofheim y Leipzig, Hofmeister 1992.

Hasselmans, Alphonse: *Fileuse (Marguerite au rouet). Étude caractéristique pour la Harpe op. 27.* París, Philippo 1892.

Heine, Friedrich: *Lieder und Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Harfe, in Musik gesetzt, und Ihro Kaiserlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin Helena Pawlowna - - gewidmet von Friedrich Heine, Herzogl. Mecklenb. Schwer. Kammermusik.* Leipzig, Breitkopf und Härtel aprox. 1797-1808.

Himmel, Friedrich Heinrich: *Zwölf alte deutsche Lieder des Knaben Wunderhorn mit Begleitung des Pianoforte (oder der Guitarre).* Leipzig, Kühnel 1808.

Hindemith, Paul: *Sonate für Harfe.* Maguncia, Schott 1968.

Hoffmann, E. T. A.: *Quintett c-Moll für Harfe, zwei Violinen, Viola und Violoncello.* Maguncia, Schott 1985.

Isouard, Niccolò: *Sechs Canzonetten (italienisch und deutsch) für eine Singstimme und Pianoforte oder Harfe.* Leipzig, Breitkopf & Härtel (sin año).

Kreutzer, Conradin: *Der Sänger. Ballade von Göthe für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte oder der Harfe.* Viena, Göggl aprox. 1845.

Kreutzer, Conradin: *Drei salomonische Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe op. 22*. Bonn / Colonia, Simrock aprox. 1840.

Kreutzer, Conradin: "Harfner Lied am Hochzeitmahle". En: *íd.: Sechs Lieder von Uhland op. 23*. Berlín, Schlesinger aprox. 1821, pp.14-15.

Küster, Albert (ed.): *Johann Friedrich Reichardt. Musik in Goethes Haus. Stücke für Klavier aus op. 2 und 3*. Kassel y Basilea, Bärenreiter 1953.

de Ledesma, Mariano: *Sechs spanische Lieder (mit unterlegtem deutschem Text) in Musik gesetzt von Mariano de Ledesma. Für die Guitarre arrangirt von A. Matthaei*. Leipzig y Berlín, Kunst und Industrie-Comptoir 1807.

de Ledesma, Mariano: *Seis canciones espanolas con accomp. de Pfte o Harpa por M. de L.* Leipzig, Kunst- und Industrie Comptoir (sin año).

de Lusse, Charles: *Seis Cantiones Españolas con accompagnement de Pianoforte o Harpa*. Leipzig y Berlín (sin año).

Martín y Soler, Vicente: *12 Canzonette Italiane, Canto col acc. del Cembalo o Arpa o Chitarra*. Viena 1787.

Méhul, Étienne Nicolas: *Romanze aus der Oper die beyden Füchse mit Begleitung des Forte-Piano, oder Harfe*. Viena, Mollo (sin año).

Müller, Frid.: *Nachtgesang (O gib, vom weichen Pfühle). Gedicht von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte o. der Harfe componirt und dem kurfürstl: hess: Kammer- u. k. k. Hofopernsänger, Herrn Franz Wild, achtungsvoll gewidmet von Frid. Müller*. Lyra (1) 28. Viena, aprox. 1839.

Müller, S.: *VI neue Lieder beym Klaviere oder bey der Harfe zu singen*. Viena 1799.

Naumann, Johann Gottlieb: *VI Neue Lieder mit Begleitung des Forte-Piano oder der Harfe*. Berlín, Günther (sin año).

Neefe, Christian Gottlob: *Bilder und Träume von Herder*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (sin año).

Oberthür, Charles: *Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde*



*sie nimmer und nimmermehr. Musikalische Illustration (Goethes Faust) für Harfe.* Bayreuth, Giessel 1900.

Osterloh, Carl: "Die Harfe (Richard Dehmel)". En: *Íd.: Lieder und Gesänge*. Múnich, Halbreiter 1928, vol. 5, pp. 2-11.

Pallas, Friderike: *Lieder für Clavier und Harfe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel (sin año).

Pasetti, Anna (ed.): *13 Variazioni sull' aria "Ey du mein lieber Augustin" op. 4 (Hamburg, 1801) per Arpa*. Bolonia, Orpheus 1999.

Plath, Sophie: *Fünzig alte und neue Deutsche Volkslieder und ihre Singweisen mit Klavier=oder Harfen=Begleitung*. Múnich, Falter (aprox. 1835).

Posse, Wilhelm: *Etude für Klavier von Fr. Chopin*. Leipzig, Zimmermann 1919.

Reichardt, Johann Friedrich: *Douze élégies et romances avec accompagnement de forte-piano ou harpe*. Berlín, Werckmeister 1804.

Reichardt, Johann Friedrich: "Gavotte der Demoiselle Redwen. Aus dem zweyten Ballet der Oper Olympiade von J. F. Reichardt. Für die Flöte oder Violine, Clavier oder Harfe". En: F. L. Ae. Kunzen (ed.): *Musikalisches Wochenblatt*, 1. Heft, III. Stück. Berlín 1793, p. 24.

Reichardt, Johann Friedrich: *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. Erste Abtheilung*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (sin año).

Reichardt, Johann Friedrich: *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. Zweite Abtheilung*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (aprox. 1809).

Reichardt, Johann Friedrich: "Göttertanz im Olymp. Aus der Oper Olympiade von J. F. Reichardt. Für die Flöte oder Violine, Clavier oder Harfe". En: F. L. Ae. Kunzen (ed.): *Musikalisches Wochenblatt*, 1. Heft, II. Stück. Berlín 1793, p. 16.

Reichardt, Johann Friedrich: *Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfe und zum Klavier zu singen*. Leipzig, Gerhard Fischer dem Jüngern 1798.

- Reichardt, Johann Friedrich: *Lieder der Liebe und der Einsamkeit. II Sammlung*. Leipzig, Gerhard Fischer dem Jüngern 1804.
- Reichardt, Johann Friedrich: *Schillers lyrische Gedichte in Musik gesetzt und Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Wilhelmine von Preussen gebohrnen Prinzessin von Hessen=Homburg zugeeignet*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (sin año).
- Reichardt, Johann Friedrich: *Six Romances avec Accompagnement de Fortepiano ou Harpe*. París y Berlín 1805.
- Reichardt, Johann Friedrich: *VI Canzonette con Accompagnamento di Fortepiano o Arpa o Chitarra composte dal Signore G. F. Reichardt*. Leipzig, Hoffmeister & Kühnel 1803.
- Reichardt, Louise: *Sieben romantische Gesänge von Ludwig Tieck*. Hamburgo, Böhme (sin año).
- Reichardt, Louise: *Zwölf Gesänge mit Begleitung des Fortepiano*. Hamburgo, Böhme aprox. 1815.
- Riese, Helene: *Lied von Göthe aus Wilhelm Meister komponirt und zugeeignet an Caroline Lauska von Helene Riese op. 4*. Berlín, Kunst- und Industrie Comptoir (sin año).
- Schmidt, Leopold (ed.): *Fünf und Zwanzig Lieder. In Musik gesetzt von Corona Schröter*. Leipzig, Insel-Verlag 1907 (ed. facsímil).
- Schrattenbach: *XII Lieder fürs Klavier oder die Harfe*. Viena, Mollo 1785.
- Schröter, Corona: *Fünf und Zwanzig Lieder. In Musik gesetzt von Corona Schröter*. Weimar, Hoffmann 1786.
- Schumann, Robert: *Drei Gesänge aus Lord Byrons Hebräischen Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte op. 95*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1887.
- Schumann, Robert: *Drei Gesänge aus Lord Byrons Hebräischen Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte op. 95*. Bonn, Simrock 1887.
- Schumann, Robert: *Lieder, Gesänge und Requiem für Mignon aus Goethe's Wilhelm Meister; für Gesang und Pianoforte; op. 98*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1851.

Seco de Arpe, Manuel: *Canciones del sur sobre textos de Miguel Hernández y Federico García Lorca para voz y arpa*. Madrid, ARLU 2008.

Storck, Helga (ed.): *Louis Spohr. Fantasie c-moll op. 35*. Colonia, Dohr 1999.

Storck, Helga (ed.): *Louis Spohr. Variationen F-dur "Je suis encore dans mon printemps" op. 36*. Colonia, Dohr 1999.

Weigel, Karl: *Album für die chromatische Harfe ohne Pedale. Sammlung ausgewählter Stücke leicht und instruktiv gesetzt*. Leipzig, Zimmermann aprox. 1905.

Wolf, Hugo: *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*. Mannheim, Heckel 1899.

Wolff, Christian Michael: *Sammlung von Oden und Liedern zum Singen beym Clavier und Harfe*. Stettin 1777.

Zabaleta, Nicanor (ed.): *Variations on a Swiss Air*. Maguncia, Schott 1954 / 1982.

Zabel, Albert: *Marguerite douloureuse au rouet op. 26*. Clive Morley Collection, 1990 (ed. facsímil).

Zelter, Carl Friedrich: "Der Gott und die Bajadere. Indische Legende". En: Friedrich Schiller (ed.): *Musen-Almanach für das Jahr 1798*. Tübingen, Cotta 1797, p. 188.

Zelter, Carl Friedrich: "Der Gott und die Bajadere. Indische Legende". En: Max Friedlaender (ed.): *Gedichte von Goethe in Kompositionen. Zweiter Band*. Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft 1916, p. 49.

Zelter, Carl Friedrich: "Liedsatz". En: Zingel, Hans Joachim: *Neue Harfenlehre. Geschichte – Spielart - Musik in vier Bänden*. Leipzig, Hofmeister 1977, vol. 1, p. 57.

Zelter, Carl Friedrich: *Zelter's sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Piano-Forte*. Berlín, Kunst und Industrie Comptoir 1812.

Zingel, Hans Joachim (ed.): *Leipziger Studentenmusik*. Maguncia,

Schott 1956.

## 6.5. DISCOGRAFÍA

*Conradin Kreutzer, Ausgewählte Lieder. Christian Elsner Tenor. Eugen Wangler Piano. Orfeo 1999, C 421 991 A.*

*Franz Carl Adelbert Eberwein (1786-1868). Entreactes und Gesänge zu Goethes Faust. Weimarer Klassik 4. AMU-Records, Ebel Tonstudioteknik. Kassel 2002, 120-2.*

*Instruments in Concert. The harp / Die Harfe. Schwann und KOCH International GmbH 1992, 3-1339-2.*

## 6.6. OTROS MEDIOS

Digitale Bibliothek (ed.): *Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke*. Berlín 2002, vol. 75.

Digitale Bibliothek (ed.): *E.T.A. Hoffmann. Werke*. Berlín 2003, vol. 8.

Digitale Bibliothek (ed.): *Friedrich Schiller. Werke*. Berlín 2003, vol. 103.

Digitale Bibliothek (ed.): *Heinrich Heine. Werke*. Berlín 2003, vol. 7.

Digitale Bibliothek (ed.): *Johann Wolfgang Goethe. Briefe – Tagebücher – Gespräche*. Berlín 2000, vol. 10 (2ª ed.).

Digitale Bibliothek (ed.): *Johann Wolfgang Goethe. Werke*. Berlín, Digitale Bibliothek 2003, vol. 4.



# **ANEXO I**

---



## I. I. DESARROLLO HISTÓRICO - MUSICAL DEL *LIED* O *VERTONUNG*

Se denomina *Vertonung* a la interpretación cantada de un texto literario que se acompaña de un instrumento polifónico, normalmente el piano, aunque es también posible el acompañamiento con clave, guitarra o arpa. Es, por tanto, una canción con acompañamiento instrumental. Este género musical se conoce en España con el nombre de *lied*; ya se expuso anteriormente la definición del músico práctico y musicólogo Mariano Pérez Gutiérrez:

La PALABRA ALEMANA "LIED" (que no tiene traducción castellana exacta) SIGNIFICA, MÁS que *simple* canción, tonada o aria. El *lied* romántico es una canción para voz solista con acompañamiento, generalmente de piano, de corte *íntimo, sencillo* y recoleto, sin efectismos deslumbrantes, pero en estilo *refinado, elevado* y *artístico*, cuyo distintivo principal es la mutua compenetración de poesía y música.<sup>1</sup>

Desde un punto de vista formal el autor señala dos tipos de *lied*: estrófico y no estrófico:

En el ACOMPAÑAMIENTO musical solían utilizarse DOS TIPOS: la *canción estrófica* con igual música para cada estrofa fue el plan usual antes del Romanticismo. En el otro tipo la *música cambia con cada estrofa*, según lo pida la expresión y sentimientos del texto; esta segunda forma fue la que adquirió mayor difusión a partir de Schubert.<sup>2</sup>

Se considera que las primeras formas de *lied* aparecieron en el ámbito de expresión alemana en el siglo XV. El cancionero más importante es el *Lochamer Liederbuch*, que data aproximadamente de 1460. Estos *lieder* eran con frecuencia polifónicos, es decir, estaban destinados para varias voces. En el siglo XVII aparece el *Generalbasslied*, en el que una única voz interpretaba la melodía y se acompañaba con un instrumento polifónico que realizaba la base armónica. La parte instrumental era muchas veces improvisada, pues el bajo continuo (*Generalbass*) sólo indicaba la armonía que se debía realizar; por tanto era obligación del acompañante hacer el relleno armónico. En este

---

<sup>1</sup> Pérez Gutiérrez (1995), 383.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, 461.



sentido tenía una gran libertad para desplegar su fantasía y virtuosismo. El máximo exponente de este subgénero musical fue Adam Krieger (1634-1666) con sus *Arien* (1667). El *Generalbasslied* empezó a declinar hacia 1670, pero resurgió a mediados del siglo XVIII con Georg Philipp Telemann (1681-1767) y Johann Valentin Görner (1702-1772).

El *lied* debe mucho a la invención del pianoforte en 1711 por Bartolomeo Cristofori. Este nuevo instrumento, antecesor del piano, supuso un gran avance respecto al clave y al órgano al permitir la realización de dinámicas diferentes (*forte* y *piano*, tal como indica su nombre). El pianoforte fue inmediatamente adoptado por los compositores y músicos del Clasicismo y Sentimentalismo. Desde entonces su evolución técnica ha ido pareja a la historia del *lied*. Hacia 1750 surge el estilo sentimental o *Empfindsamer Stil*. En éste se incluye un grupo de compositores al servicio de Federico II el Grande (1712-1786), que posteriormente fue conocido como Primera Escuela de Berlín. Entre ellos destacan Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788) y Karl Heinrich Graun (1704-1759). La producción musical de este grupo se caracteriza por su simplicidad armónica y una búsqueda de mayor emoción respecto a los *lieder* del Barroco tardío.

La Segunda Escuela de Berlín, en cambio, propone una vuelta a la canción popular con la composición de "*Lieder im Volkston*". Sus representantes más conocidos son Johann Friedrich Reichardt y Carl Friedrich Zelter. La inmensa producción musical de esta escuela se caracteriza por la elección de textos de mayor calidad, por un estilo popularizante y por la publicación de obras con mayor extensión que las de sus predecesores. Ya se mencionó que Reichardt y Zelter musicalizaron numerosísimos textos del autor. En opinión del genial autor, el acompañamiento instrumental debía servir exclusivamente para resaltar el texto, tal como refleja en la carta FA 36/366, dirigida a Zelter y fechada en Karlsbad el 2 de mayo de 1820:

Die reinste und höchste Malerei in der Musik ist die, welche du auch ausübst, es kommt darauf an, den Hörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Gedicht angibt, in der Einbildungskraft bilden sich alsdann die Gestalten nach Anlaß des Textes, sie weiß nicht wie sie dazu kommt. Muster davon hast du gegeben in der *Johanna Sebus*, *Mitternacht*, *Über allen Gipfeln ist Ruh*, und wo nicht überall? Deute mir an, wer außer dir dergleichen geleistet hat. Töne durch Töne zu mahlen: zu donnern, zu schmettern, zu plätschern und zu patschen, ist detestabel.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 36, p. 47. Según la edición de Weimar: WA 33/7.

El autor defendía la composición de *lieder* en estilo popular (*volkstümliches Lied*), que ilustraba el texto de manera sencilla y de este modo permitía al oyente concentrarse en su contenido. La música tan sólo debía embellecer ligeramente el texto, ilustrarlo y resaltar la musicalidad del mismo. Rechazaba categóricamente los llamados *durchkomponierte Lieder*, que se caracterizaban por un acompañamiento instrumental más elaborado y complejo. Es por ello por lo que nunca apoyó las *Vertonungen* de Franz Schubert, Ludwig Spohr o Ludwig van Beethoven<sup>4</sup>. Así, en una conversación con el músico y compositor bohemio Wenzel Johann Tomaschek (1774-1850) fechada el 6 de agosto de 1822, Goethe afirmó:

Ich kann nicht begreifen, wie Beethoven und Spohr das Lied gänzlich mißverstehen konnten, als sie es durchcomponirten; die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkommenden gleichen Unterscheidungszeichen wären, sollte ich glauben, für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, daß ich von ihm bloß ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihrem Wesen nach ein Lied, aber keine Arie singen.<sup>5</sup>

Stein (1962) compara el concepto goetheano del acompañamiento musical en las *Vertonungen* con el marco de un cuadro<sup>6</sup>. Goethe tenía una idea muy concreta sobre la musicalización de sus textos y la interpretación de sus poemas. En realidad, las sencillas melodías de las *Vertonungen* en el siglo XVIII daban a los cantantes una gran libertad para la interpretación del texto. Goethe creía que éstos debían estudiar el texto para cantarlo adecuadamente y pensaba que el acompañamiento musical de sus *lieder* debía ser lo suficientemente flexible como para ajustarse al contenido y cambios de atmósfera en las distintas estrofas del

---

<sup>4</sup> Enrico Fubini afirma: "Lo reservado que [Goethe] se muestra con respecto a la música instrumental, así como el hecho de no aceptar de manera absoluta la superioridad de la música sobre la poesía, se refleja también sobre sus gustos musicales, al preferir a Haydn y a Mozart y al no comprender la grandeza de Beethoven ni la música liederística de Schubert, cuando son estos últimos, precisamente, los que representan, mediante un logro artístico perfecto, las nuevas relaciones instituidas por el espíritu del Romanticismo entre el lenguaje musical y el lenguaje poético." Fubini (1999), 258.

<sup>5</sup> Herwig (1972), vol. III / I, 402-403.

<sup>6</sup> "Goethe had strong and well defined views about how music and poetry should be combined. It was his profound belief that the music should provide a modest embellishment to the poem; in no sense was it to compete for attention, but rather to underline and strengthen the inherent musicality of the verse and provide what is perhaps analogous to the frame around a painting". Stein, Jack M.: "Was Goethe wrong about the nineteenth-century lied? An examination of the relation of poem and music". En: *Publications of the Modern Language Association of America* LXXVII (3), 1962, pp. 232-239, aquí p. 233.

texto. El cantante Eduard Franz Genast (1796-1866), quien trabajó en el teatro de la corte de Weimar entre 1829 y 1860, reflejó en su obra una anécdota que tuvo lugar a finales de 1814 y que refleja perfectamente las ideas de Goethe respecto a la interpretación de sus *Vertonungen*:

Ich sang ihm zuerst "Jägers Abendlied" von Reichardt componirt. Er saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: "Das Lied singst Du ganz schlecht!" Dann ging er vor sich hinsummend, eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: "Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst Du, so (indem er scharf markirte:) da ramm! da ramm! da ramm! da ramm!" Dabei bezeichnete er zugleich, mit beiden Armen auf= und abfahrend das Tempo und sang dies "da ramm!" in einem tiefen Tone. Ich wußte nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: "So ist es besser! Nach und nach wird es Dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat."<sup>7</sup>

La influencia definitiva para el desarrollo del *lied* fue la aparición de grandes poetas y escritores en el ámbito de expresión en lengua alemana durante un espacio de tiempo que abarca desde finales del siglo XVIII hasta el Romanticismo. Diversos autores señalan en la figura de Ludwig van Beethoven el final del *lied* clásico y atribuyen el comienzo del *lied* romántico a *Gretchen am Spinnrade* D 118 op. 2, de Franz Schubert. Fue compuesto en 1814, cuando el autor tenía apenas diecisiete años. Su originalísimo acompañamiento imita tanto el girar incesante de la rueda como la inquietud emocional de Gretchen<sup>8</sup>. Por primera vez en la historia del *lied*, el autor se sirve del acompañamiento instrumental para ofrecer al oyente su propia interpretación literaria del texto, en contra de los planteamientos anteriores, también de los defendidos por Goethe:

Se trata de un paso decisivo con respecto a la estética de un Carl Philipp Emmanuel Bach, quien pedía al intérprete que "sintiera" todo aquello que quería transmitir al oyente. Los músicos del siglo XVIII (especialmente aquellos que más se identificaron con la estética *Sturm und Drang*) anhelaban una adhesión "afectiva" al espíritu de la

---

<sup>7</sup> Genast, Eduard: *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. Erster Theil*. Leipzig, Voigt & Günther 1862, pp. 224-225.

<sup>8</sup> "Das erste Meisterwerk Gretchen am Spinnrade D 118 vom 19. Oktober 1814 kommt überraschend. Derartiges hatte es in der Musik noch nicht gegeben. Eine monotone Figur in der Klavierbegleitung, die das sich drehende Spinnrad versinnbildlicht, hält auf dem Höhepunkt des Liedes an und macht auf schlagende Weise deutlich, daß Verzweiflung die körperliche Bewegung erlahmen läßt. Dann wird die Bewegung wie unter Schluchzen und mühsam wiederaufgenommen". Fischer-Dieskau, Dietrich: *Franz Schubert und seine Lieder*. Frankfurt am Main, Insel 1999, p. 69.

obra, pero no iban más allá; Schubert, por el contrario, propone una verdadera interacción con el texto, que tiene implicaciones tanto para la concepción musical como para la realización técnica.<sup>9</sup>

A partir de Schubert se popularizó la composición de *lieder* con música diferente para cada estrofa, sirvan de ejemplo *Der Erlkönig* D 328 op. 1 o *Prometheus* D 674. En este tipo de *Vertonungen*, el acompañamiento instrumental es un almacén que ambienta y comenta el texto; a veces es incluso descriptivo, como en el caso de *Gretchen am Spinnrade*. Esto no quiere decir, sin embargo, que Schubert abandonara el subgénero del *lied* estrófico: de su enorme producción destacan el famosísimo *Heidenröslein* D 257 nº 3 op. 3 y *Mignon* D 321 (*Kennst du das Land?*).

Los *lieder* del siglo XIX se caracterizan en general por una mayor calidad literaria: los compositores elegían los textos con más cuidado, decantándose por autores como Joseph von Eichendorff, Heinrich Heine, Eduard Mörike y Schiller. Goethe siguió siendo el poeta favorito de los compositores del ámbito de expresión en lengua alemana; se estima que sus textos fueron elegidos por sesenta y siete compositores diferentes entre 1750 y 1900. El *lied* alcanzó su cumbre durante el Romanticismo, tanto en calidad como en cantidad:

The abandoned fragment and the mysterious understatement, the very stuff of Romantic poetry, could be ideally amplified and elucidated through musical means; as the 19<sup>th</sup> century progressed, German writers (Novalis, Hölderlin, the Schlegel brothers, Heine, Müller, Mörike, Kerner) ploughed the depths of neurotic introspection in verse, and composers followed in their footsteps reaping a musical harvest of unprecedented riches.<sup>10</sup>

En el siglo XIX era frecuente que el compositor reuniera en ciclos (*Liederzyklen*) una serie de *lieder* escritos por un mismo poeta con temática y carácter similares. Los más conocidos son *An die entfernte Geliebte* (1816), de Ludwig van Beethoven / Alois Isidor Jeitteles (1794-1858), y *Die schöne Müllerin* (1823) de Franz Schubert / Wilhelm Müller (1794-1827). El *lied* apenas tuvo representación en Italia y en Inglaterra, pero sí cobró gran protagonismo en Francia y Rusia. A pesar de todo, su origen, configuración y desarrollo tuvieron lugar en el ámbito de expresión en lengua alemana, especialmente en Alemania y Austria.

---

<sup>9</sup> Chiantore, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza 2001, p. 217.

<sup>10</sup> Sadie (2001), vol. 14, p. 671.

Desde sus comienzos, el *lied* fue un género musical que se cultivó mayoritariamente en el hogar. La música se consideraba un entretenimiento social de buen tono, y llegó a ser un elemento indispensable en la educación de la aristocracia y burguesía del ámbito de expresión en lengua alemana. Aunque la mayoría de los hogares burgueses y aristocráticos disponía de un piano, no era infrecuente la presencia de una guitarra, un laúd o incluso un arpa, pues para el acompañamiento de *lieder* en el hogar se aprovechaban los instrumentos que se tuvieran a mano. Esta práctica se cultivó hasta comienzos del siglo XIX, cuando el piano todavía no estaba tan desarrollado tecnológicamente y su repertorio permitía ser interpretado con otros instrumentos polifónicos.

Por razones de mercado se multiplicó la publicación de *lieder* sencillos y de fácil ejecución, que en algunos casos carecían de calidad musical y literaria. Con el fin de incrementar el volumen de ventas, era frecuente que los compositores destinaran sus trabajos a más de un instrumento polifónico, titulándolos “para piano o guitarra” o “para piano o arpa”. Son muy conocidos *Drei Gesänge aus Lord Byrons Hebräischen Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte op. 95.* de Robert Schumann (1887), aunque también cabe destacar *Drei salomonische Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe op. 22* (aprox. 1840), de Conradin Kreutzer, y *Wellenruf. Für Mezzo-Sopran mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte* (aprox. 1866), de Franz Graf von Gatterburg<sup>11</sup>.

La relación entre el texto y el acompañamiento instrumental varía según el compositor: algunos autores sostienen que Schubert logró un equilibrio entre texto y música que pocas veces ha sido igualado. Robert Schumann, en cambio, concede una mayor importancia al acompañamiento. El instrumento no es ya un comentador del texto que está en segundo plano, sino que completa la melodía. Otros compositores de origen alemán destacados en el siglo XIX fueron Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms (1833-1897) y Hugo Wolf (1860-1903). Pérez Gutiérrez (1995) afirma sobre los *lieder* de éste último: “el distintivo esencial de sus *lieder* es el tinte *dramático* de raíces wagnerianas [...] El

---

<sup>11</sup> Graf von Gatterburg, Franz: *Wellenruf. Gedicht v. J. V. Weiner. Für Mezzo-Sopran mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte*. München, Falter & Sohn ca. 1866. Esta última obra es de gran interés por mostrar dos acompañamientos distintos: uno específico para el arpa y otro para el piano. Normalmente los compositores escribían un solo acompañamiento que podía ser interpretado en ambos instrumentos. Para más información sobre *lieder* para arpa y piano consúltese Krunic, Danica; Jäger, Georg; Macías García, Anna Teresa: “Songs of the *Goethezeit* for voice and harp”. En: *Goethezeitportal* <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=3220> (01-04-2012).

piano en Wolf alterna en un plano de igualdad respecto a la voz”<sup>12</sup>. Destacados compositores a comienzos del siglo XX en el ámbito de los *lieder* fueron Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949) y Arnold Schönberg (1874-1951). Sus obras reflejan las innovaciones melódicas, armónicas y tonales de la época, que son especialmente evidentes en el acompañamiento instrumental.

A comienzos del siglo XX empezó a disminuir la interpretación de *lieder* en el hogar a favor de las salas de conciertos. La invención del gramófono y de la radio contribuyó a que perdieran la popularidad de la que gozaron en el siglo XIX como entretenimiento en general; los compositores dejaron de dar importancia al género del *lied* tras la Primera Guerra Mundial. Existió un resurgimiento en Alemania durante la década de los setenta, destacando al compositor Wolfgang Rihm (1952-...). Estos trabajos, sin embargo, están destinados a un público muy diferente del de los siglos XVIII y XIX, y cuentan con armonías y estructuras totalmente distintas. Pero el género sigue siendo productivo a pesar de todo: en los últimos años, algunos compositores alemanes han escrito *Vertonungen* para arpa y voz. Ernst Kutzer (1918-2008) publicó *Fünf Lieder für mittlere Stimme und Harfe* con textos de Ricarda Huch en el año 2000. En noviembre de 2005 se estrenaron en la *Musikhochschule für Musik und Theater* de Múnich una serie de *Vertonungen* para arpa con textos de Goethe compuestas por Harald Genzmer (1909-2007) que están pendientes de publicación. Este evento corrió a cargo de los alumnos de las cátedras de Arpa y Canto con ocasión de un homenaje al compositor. En definitiva, los recitales de *lieder* continúan siendo muy numerosos en el ámbito de expresión en lengua alemana, gozando además de bastante popularidad.

En España existen pocos compositores que escriban para arpa y voz. La obra más conocida es *Soneto a Córdoba* (1927), compuesto por Manuel de Falla (1876-1946) con texto de Luis de Góngora (1561-1627) para arpa y soprano o tenor. Fue estrenada el 14 de mayo de 1927 en la sala Pleyel de París por la cantante Madeleine Greslé y Lucille Wurmser-Delcourt al arpa<sup>13</sup>. Hoy en día está considerada como un clásico a pesar de su dificultad. Otra obra más reciente es *Canciones del sur. Para voz y arpa*, de Manuel Seco de Arpe (1958-...). Se trata de un ciclo de canciones que ha sido editado recientemente por María Rosa Calvo-

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*, 464.

<sup>13</sup> Esta información ha sido proporcionada por la Dra. María Rosa Calvo-Manzano, está prevista su publicación en el estudio *El arpa en la obra de Claude Debussy*. Véase de Falla, Manuel: *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora for voice and harp (or piano)*. Londres, Chester 1956.

Manzano<sup>14</sup>. Por último cabe destacar los aforismos para arpa y voz del compositor Julián Martínez (o, según su pseudónimo, Hafid de Córdoba, 1934). Es profesor numerario de Armonía en el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca. Se trata de un compositor de estética ultramoderna que en su obra busca incansablemente nuevas formas de expresión y posibilidades instrumentales<sup>15</sup>. No obstante, las dos obras mencionadas son ejemplos de canciones para arpa y voz en español, y no se consideran como *lieder*.

En nuestro país este género no es muy conocido. Ello se debe en parte a la dificultad que la lengua alemana entraña para el hablante nativo de español. Por otro lado, el arpa no está muy extendida en España y su complejidad a la hora de realizar cromatismos con los pedales hace que pocos compositores se decidan a embarcarse en obras para arpa y voz. Hasta donde llega nuestro conocimiento, actualmente en España existe solamente una formación musical especializada en la interpretación de *lieder* originales para arpa y voz: el dúo “María García y Anna Macías”.

---

<sup>14</sup> Seco de Arpe, Manuel: *Canciones del sur sobre textos de Miguel Hernández y Federico García Lorca para voz y arpa*. Madrid, ARLU 2008.

<sup>15</sup> Osorio, Tomás y Martínez, Julián – Hafid de Córdoba: *Relájate en verso*. El Toboso, Perea ediciones 1997.

## **I. II. J. F. REICHARDT: *LIEDER DER LIEBE UND DER EINSAMKEIT* Y *GOETHE'S LIEDER***

Johann Friedrich Reichardt (Königsberg, 25 de noviembre de 1752 – Giebichenstein, 27 de junio de 1814) fue un compositor, músico y escritor político de gran relevancia durante la época de Goethe. Era hijo de Johann Reichardt (aprox. 1720-80), un excelente tañedor profesional de laúd. Bajo la tutela de su padre, Johann Friedrich aprendió violín, laúd y canto. Estudió composición con varios maestros y a los diez años ya tenía cierta fama como violinista y teclista. Con quince años ingresó en la universidad de Königsberg. En 1771 emprendió un viaje con varios conciertos programados en el que conoció a diversas personalidades de la época: los músicos Johann Adam Hiller, Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) y Karl Phillip Emanuel Bach (1714-1788). Conoció además a Lessing y a Klopstock. Siguió estudiando música en Leipzig y Dresde, y en 1774 regresó a su Königsberg natal con algunas composiciones propias y con una monografía que se publicaría ese mismo año bajo el título *Über die deutsche comische Oper*. Basándose en sus notas de viaje publicó la obra en dos volúmenes *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* (1774 / 1776).

En septiembre de 1775 le llegó la noticia de que Federico el Grande buscaba un maestro de capilla (*Kapellmeister*) para la Ópera Real de Berlín. El músico decidió presentarse como candidato y consiguió el puesto con veintitrés años. A pesar de ello su trabajo le permitía ausentarse de Berlín durante largos períodos de tiempo y viajó a Hamburgo, Dessau, Weimar y Königsberg. En 1776 se casó con Juliane Benda, la hija del violinista y compositor Franz Benda (1709-1786). Sin embargo, ésta murió al poco tiempo y Reichardt volvió a contraer matrimonio en 1783. Durante estos años buscó la amistad de contemporáneos ilustres: Herder, Moses Mendelssohn, Goethe... Asimismo, su hogar se convirtió en un punto de encuentro para artistas e intelectuales. Tras un viaje a Italia fundó el *Concert Spirituel* en Berlín imitando la institución parisina. La llegada a trono de Federico Guillermo II (1744-1797) supuso un cambio en la carrera de Reichardt: el nuevo rey de Prusia concedió más autoridad a su maestro de capilla y por fin permitió que su música se interpretara en público.



De esta manera Reichardt pudo colaborar con Goethe en los *Singspiele* titulados *Erwin und Elmire* (estreno en 1788), *Claudine von Villa Bella* (1789), *Lila* (1791) y *Jery und Bätely* (1789). Reichardt fue un compositor prolífico que escribió *Singspiele*, operetas, cantatas, *lieder*, música instrumental, dos ballets y hasta inventó un subgénero nuevo, llamado *Liederspiel*. Compuso además música incidental para diversos dramas: *Die Kreuzfahrer* de August von Kotzebue (1761-1819), *Die Räuber*, *Die Jungfrau von Orleans* y *Wallenstein* de Schiller entre otros, así como para *Götz von Berlichingen* (aprox. 1790), *Faust I* (1791), *Egmont* (1791) y *Clavigo* (1791), de Goethe.

En 1792 Reichardt viajó a Francia, y cuando regresó al ámbito de expresión en lengua alemana publicó bajo pseudónimo una obra afín a la Revolución titulada *Vertraute Briefe über Frankreich*. Ello le supuso ser despedido de su cargo en 1794. Además, en 1796 se había enemistado con Goethe y Schiller debido a sus críticas a *Die Horen*, cuyo editor era el éste último. Reichardt se centró entonces en el periodismo político y comenzó a editar los periódicos *Frankreich y Deutschland*. Fue asimismo uno de los pioneros del periodismo musical: su importancia como escritor es probablemente igual a su relevancia como músico. Su casa de Giebichenstein acogía a artistas e intelectuales románticos tales como los hermanos Grimm, Jean Paul, Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Novalis, así como los hermanos August Wilhelm (1767-1845) y Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1819). Giebichenstein se convirtió en un centro de republicanismo intelectual, de poesía y música romántica, así como de arte folclórico. Desgraciadamente las tropas napoleónicas destruyeron su casa en 1806 y se vio obligado a trabajar para Jérôme Buonaparte (1784-1860) como *Directeur général des théâtres et de son orchestre*. Cuando regresó a Giebichenstein en 1809, apenas tenía dinero para mantener a su familia e intentaba vivir de la escritura y composición hasta que consiguió una pequeña pensión en 1811. Murió tres años más tarde prácticamente en el olvido.

Las *Vertonungen* de Reichardt se encuentran entre las más notables de la época de Goethe, desarrollándose desde la estricta simplicidad de la segunda escuela de Berlín hasta los estilos popularizantes y dramáticos del Romanticismo temprano. En lugar de centrarse exclusivamente en la *opera seria*, Reichardt estudió la ópera francesa, la nueva ópera italiana y compuso *Singspiele* y otras formas musicales en alemán. Compuso alrededor de mil quinientos *lieder* con textos de casi ciento veinticinco poetas (sirvan como ejemplo Goethe, Schiller, Ludwig Christoph Heinrich Hölty y Heinrich von Kleist). Éstos cubren una variedad de estilos que

probablemente no se superó hasta Schubert, compositor que recibió una considerable influencia de Reichardt. Sus *lieder* suelen ser estróficos y con melodías popularizantes. Para el compositor, éstos debían ser un conjunto completo en el que su verdadero valor consistiera en la unidad entre el texto y la música. Reichardt siempre tenía en cuenta el espíritu y la estructura del texto, y componía música para el mismo con la misma sencillez musical que admiraba del arte popular. El investigador Wilhelm Dorow (1790-1845) refleja en su autobiografía *Erlebtes aus den Jahren 1790-1827* una conversación que tuvo con Goethe en mayo de 1825. A pesar de que Goethe había interrumpido la correspondencia con el músico por sus diferencias políticas insalvables, siempre apreció la calidad de su música. En la mencionada conversación con el autor, Dorow es testigo de las alabanzas del autor a las *Vertonungen* que escribió Reichardt para algunos de sus textos:

Jetzt, nachdem Reichardt todt, brachte Goethe das Gespräch selbst auf denselben, ließ sich viel von seinen letzten Tagen, seinem Tode erzählen [...] D. [Dorow] empfand große Freude über die Wärme, mit welcher Goethe von Reichardt sprach. Auf D.'s Äußerung, daß er nicht begriffe, wie man die Kompositionen des alten plumpen Zelter, denen Zartheit und Phantasie fehlen, den Reichardt'schen vorziehen könne und daß man wohl nur das Gefühl, den guten Geschmack preisgebe, um Privatleidenschaft und Haß zu befriedigen, - machte Goethe ein sehr unfreundliches Gesicht und sagte: "Reichardt war ein sehr reich begabter Mann: seine Kompositionen meiner Lieder sind das Unvergleichlichste, was ich in dieser Art kenne; ich habe in Giebichenstein mit Ihren Onkel sehr glückliche Tage verbracht; möge es seiner vortrefflichen Wittwe wohlgehen."<sup>16</sup>

En el mundo del arpa se desconoce que Reichardt tiene dos breves composiciones camerísticas para arpa que fueron publicadas antes que las *Vertonungen* que nos ocupan en este apartado. Un escueto estudio de las mismas será de gran interés para averiguar su estilo personal de composición en este instrumento.

El músico compuso una ópera en 1791 titulada *L'olimpiade* (*dramma in musica*, texto de Pietro Metastasio). De ésta extrajo su **Göttertanz im Olymp. Für die Flöte oder Violine, Clavier oder Harfe**<sup>17</sup>,

---

<sup>16</sup> Dorow, Wilhelm: *Erlebtes aus den Jahren 1790-1827*, von Dr. Wilhelm Dorow. Dritter Theil. Leipzig, Hinrichs 1845, pp. 346-347.

<sup>17</sup> Reichardt, Johann Friedrich: "Göttertanz im Olymp. Aus der Oper Olympiade von J. F. Reichardt. Für die Flöte oder Violine, Clavier oder Harfe". En: F. L. Ae. Kunzen (ed.): *Musikalisches Wochenblatt* 1. Heft, II. Stück. Berlín 1793, p. 16.

publicada en el semanario musical *Musikalisches Wochenblatt* en 1793. Se trata de una pieza muy sencilla, probablemente destinada a su ejecución en el ámbito doméstico por parte de aficionados, que sólo tiene una página de extensión. La melodía está destinada a la flauta o al violín, mientras que el acompañamiento se puede tocar con arpa o piano indistintamente. *Göttertanz im Olymp* está en 3/4 y en la tonalidad de fa mayor, aunque la segunda parte (*Coupl. I*) está en do mayor, y la tercera (*Coupl. II*) en re menor. Cada una de las partes está separada por una doble barra, así que su estructura resulta ABACA. Podría considerarse un rondó, ya que la primera parte de la obra se ha de repetir después de la segunda y tercera, y con ella finaliza esta pequeña pieza. Como indicación agógica aparece al comienzo *Grazioso*, lo que resulta muy lógico teniendo en cuenta el título de la pieza. Se observan escasas indicaciones dinámicas (*p*, *cresc.* y *pf*) dependiendo el resto del buen gusto y rigor interpretativo de los instrumentistas. Esta danza-rondó, que cabía tocar con un arpa de ganchos o de pedal, podría interpretarse perfectamente en un arpa de concierto actual sin necesidad de flauta o violín, aunque se puede incorporar cualquiera de estos dos instrumentos con sólo doblar la voz superior.

Reichardt compuso otra pieza de estilo similar, que apareció en el siguiente número del *Musikalisches Wochenblatt*: ***Gavotte der Demoiselle Redwen. Für die Flöte oder Violine, Clavier oder Harfe***<sup>18</sup>. De nuevo estamos ante una danza con melodía y acompañamiento sencillos: la gavota era un tipo de baile cortesano que floreció en Francia desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII. Esta pieza tiene dos partes que están separadas por una doble barra respectivamente, así que la estructura de esta pieza sería ABA, pues la primera parte se ha de repetir como conclusión gracias al *da Capo* del final. La presente obra está en sol mayor, aunque en la segunda se observan breves modulaciones. Está compuesta en 4/4, y el autor destinó la melodía para flauta o violín y el acompañamiento para arpa o piano. No aparecen indicaciones agógicas ni dinámicas. Tampoco se observan ornamentos, a excepción de un trino en la voz superior dentro del segundo compás del cuarto sistema. La sencillez de esta pieza permitía que las personas aficionadas la tocaran con un arpa de ganchos o de pedal. Al igual que en *Göttertanz im Olymp*, *Gavotte der Demoiselle Redwen* se puede interpretar perfectamente en un arpa de concierto actual sin necesidad de otro instrumento. No obstante, es posible integrar una flauta o un violín

---

<sup>18</sup> Reichardt, J. F.: "Gavotte der Demoiselle Redwen. Aus dem zweyten Ballet der Oper Olympiade von J. F. Reichardt. Für die Flöte oder Violine, Clavier oder Harfe". En: F. L. Ae. Kunzen (ed.): *Musikalisches Wochenblatt* 1. Heft, III. Stück. Berlín 1793, p. 24.

que doble la voz superior. El estilo compositivo de Reichardt “para arpa o piano” destaca en ambas piezas por su sencillez, escasas modulaciones para evitar incómodos cambios de pedales o de ganchos en el arpa y por un reparto equilibrado entre las dos manos: mientras la derecha realiza la melodía y requiere más agilidad, la izquierda hace el acompañamiento en forma de notas sueltas y acordes.

Reichardt publicó la colección de *lieder* titulada ***Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfe und zum Klavier zu singen***<sup>19</sup> en 1798, aunque una segunda parte (*II. Sammlung*)<sup>20</sup> saldría a la luz en 1804. La primera colección cuenta con un total de cuarenta y siete *lieder* para arpa o piano, con textos de Herder, Sophie Mereau (1770-1806), Hölty, A. W. Schlegel, Kosegarten, Schiller... entre otros. Reichardt tomó textos de Goethe para poner música a *Verschiedene Empfindungen an einem Platze* (pp. 6-8), *Nähe des Geliebten* (p. 20), *Meeresstille* (p. 30), *Glückliche Fahrt* (pp. 30-31), *Die Sehnsucht* (p. 59), *Mignons letzter Gesang* (p. 60), *Ueber Tahl und Fluss getragen* (p. 61), *Das glückliche Land* (p. 62) , *Die Einsamkeit* (pp. 64-70) y *Das Geheimnis* (p. 74).

El acompañamiento de todos estos *lieder* se puede realizar en el arpa; no se observan efectos o indicaciones específicas para ningún instrumento en concreto. No obstante, algunos son más aptos para el piano (aquellos que tienen bajos Alberti y pocos acordes arpegiados) y otros parecen más pensados para el arpa. Especialmente adecuado para dicho instrumento me parece ***Die Einsamkeit*** (pp. 64-70). Es relativamente extenso en comparación con otras *Goethe-Vertonungen* de Reichardt. Su texto es el poema *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, que aparece en boca del arpista en el capítulo 13 del segundo libro de la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre*:

Wer sich der Einsamkeit ergibt  
Ach! der ist bald allein,  
Ein jeder lebt, ein jeder liebt,  
Und läßt ihn seiner Pein.  
Ja! laßt mich meiner Qual!  
O kann ich nur einmal  
Recht einsam sein,  
Dann bin ich nicht allein.

---

<sup>19</sup> Reichardt, Johann Friedrich: *Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfe und zum Klavier zu singen*. Leipzig, Gerhard Fischer dem Jüngern 1798.

<sup>20</sup> Reichardt, Johann Friedrich: *Lieder der Liebe und der Einsamkeit. II Sammlung*. Leipzig, Gerhard Fischer dem Jüngern 1804. No ha sido posible encontrar dicha colección para la elaboración de este trabajo, la cual contiene las siguientes *Vertonungen* de Goethe: *An Lina*, *Freudvoll und leidvoll*, *Warum ziehst du mich unwiderstehlich*, así como *Heraus in eure Schatten* (monólogo de *Iphigenie in Tauris*).

Es schleicht ein Liebender lauschend sacht,  
Ob seine Freundin allein?  
So überschleicht bei Tag und Nacht  
Mich Einsamen die Pein,  
Mich Einsamen die Qual.  
Ach werd' ich erst einmal  
Einsam im Grabe sein,  
Da läßt sie mich allein!<sup>21</sup>

A continuación sigue un texto que no se ha podido identificar dentro de la obra de Goethe. La indicación agógica del compositor es *Langsam und mit Nachdruck*. Un análisis de la pieza permite descubrir que consta de varias partes, separadas cada una de ellas por doble barra. La primera está en sol mayor y 4/4; abarca la primera página, al final de la cual se ve una doble barra. La mano derecha del acompañamiento dobla la voz, la mano izquierda realiza notas sueltas o intervalos. En la segunda página comienza una parte totalmente diferente. La tonalidad es si menor, que le da al conjunto un carácter de tristeza, y el compás es 3/2. Tras un preludio del instrumento acompañante que dura tres compases, comienza una parte en la que el cantante recita libremente (*Frei declamiert*). El acompañamiento se limita aquí a acordes de blancas o redondas y a arpeggios en fusas. Esta especie de recitativo con acompañamiento termina en la página 69, pero el instrumento acompañante continúa realizando arpeggios durante seis compases más hasta terminar en si (tónica de la tonalidad de si menor). Es por tanto un *lied* no estrófico en el que el acompañamiento instrumental alterna con recitativos bastante libres: esto supone algo avanzado para la época de Goethe, ya que entonces los acompañamientos solían ser más sencillos, se acomodaban a las sílabas y acentos del texto, y los *lieder* solían ser estróficos. Esta obra parece especialmente apta para el arpa por la gran cantidad de arpeggios que son muy cómodos en este instrumento. Además este instrumento trae al oyente reminiscencias del viejo arpista en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, algo mucho más difícil de conseguir en el piano.

Reichardt publicó una curiosa colección de seis canciones italianas titulada **VI Canzonette con Accompagnamento di Fortepiano o Arpa o Chitarra composte dal Signore G. F. Reichardt**<sup>22</sup> en 1803. Se trata de seis canciones italianas breves, sin traducción al alemán, con acompañamiento indistinto para piano o arpa. Éste es muy sencillo e

---

<sup>21</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 9, p. 492.

<sup>22</sup> Reichardt, Johann Friedrich: *VI Canzonette con Accompagnamento di Fortepiano o Arpa o Chitarra composte dal Signore G. F. Reichardt*. Leipzig, Hoffmeister & Kühnel 1803.

interpretable incluso en un arpa de pedal de movimiento simple, o en una de ganchos. El acompañamiento para guitarra aparece en un pentagrama aparte, y difiere ligeramente del escrito para piano o arpa. La primera pieza se titula **Notturmo**<sup>23</sup>. En realidad se trata de la canción popular italiana *Tu sei quel dolce fuoco*, que ya se mencionó en 3.5.4.2. *Lírica*. Aquí aparece un acompañamiento sencillo a la melodía, que puede interpretar una soprano, una mezzosoprano o un tenor. La mano izquierda del piano o del arpa interpreta un bajo sencillo, mientras que la derecha realiza tresillos de corchea. La tonalidad es la mayor, y el compás es 4 / 4. Se trata de una canción estrófica de sencilla ejecución, sin modulaciones estridentes ni cambios de pedal complicados. No es la única versión que Reichardt escribió de *Nachtgesang*, ya que en el primer volumen de su colección *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen* se incluye una pieza que parece haber sido pensada para instrumento de tecla, pues el compositor no especifica el acompañamiento<sup>24</sup>.

El 26 de junio de 1802 se inauguró el teatro de Lauchstädt, una ciudad balnearia situada entre Merseburgo y Halle (Saale). Con motivo de este festejo se había encargado a Goethe una pieza teatral. Ésta se tituló *Was wir bringen. Vorspiel, bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Lauchstädt*. El autor dictó todo el libreto a su secretario el 8 de junio de 1802, y realizó algunas pequeñas modificaciones días más tarde. Esta pieza fue publicada por la editorial Cotta ese mismo año. *Was wir bringen* es una breve pieza teatral que conjuga música y texto. Entre sus personajes destacan Nymphe (alegoría de la naturaleza), Phone (alegoría de la música), y Pathos (personificación de la tragedia como género teatral). En el acto 10 entonan una canción ante en resto de los personajes de la obra: Mutter Marthe, Vater Marten y Reisender:

*Die Damen singen [...] Der Teppich steigt langsam nieder, und breitet sich auf den Boden aus.*

Warum doch erschallen  
Himmelwärts die Lieder?-  
Zögen gerne nieder  
Sterne, die droben  
Blinken und wallen,  
Zögen sich Lunas  
Lieblich Umarmen,  
Zögen die warmen,  
Wonnigen Tage

---

<sup>23</sup> Reichardt (1803), 1.

<sup>24</sup> Reichardt, Friedrich: *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. Erste Abtheilung*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (sin año), p. 34.

Seliger Götter  
Gern uns herab.<sup>25</sup>

Algunos años más tarde, probablemente entre 1809 y 1811, Reichardt publicó una colección titulada **Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen**<sup>26</sup>. Ésta se divide en cuatro partes o *Abtheilungen*. En la segunda, titulada *Vermischte Gesänge und Declamationen*, se encuentran dos *lieder* específicos para piano o arpa. El primero es **Aus dem Vorspiel: Was wir bringen**<sup>27</sup>. Se trata de una pieza breve para tres voces femeninas y acompañamiento de arpa o piano (*"Fortepiano oder Harfe"*). Está en la tonalidad de fa mayor y en 2/4 sin presentar modulaciones y con muy pocas alteraciones accidentales. La indicación agógica del compositor es *"Sanft und mit zunehmender Stärke"*. Las tres voces están repartidas en dos sistemas: el primer pentagrama para el *"1ster u. 2ter Discant"* (parece exigir dos sopranos, o una soprano y una mezzosoprano), y el segundo para el *"Alt"* (contralto). Las voces están organizadas en canon: en el primer compás empiezan las dos voces del primer sistema, y en el segundo la tercera. Se juntan en el cuarto compás y continúan al mismo tiempo durante toda la obra hasta el final de la misma. El texto de esta pieza es como sigue:

Warum doch erschallen  
himmelwärts die Lieder!  
Zögen gerne nieder  
Sterne die droben  
blinken und wallen,  
Zögen sich Luna's  
lieblich Umarmen,  
zögen die warmen,  
wonnigen Tage  
seliger Götter  
gern uns herab,  
gern uns herab (bis).<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 6, p. 282.

<sup>26</sup> Reichardt, Johann Friedrich: *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. Zweite Abtheilung. Vermischte Gesänge und Declamationen*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (aprox. 1809).

<sup>27</sup> Reichardt, Johann Friedrich: "Aus dem Vorspiel: Was wir bringen. (Für drey weibliche Stimmen)". En: *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. Zweite Abtheilung. Vermischte Gesänge und Declamationen. II. Abtheilung*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (aprox. 1809), pp. 48-49.

<sup>28</sup> Esta pieza ya fue publicada en el número 8 de la revista *Zeitung für die elegante Welt* de 1802, lo que indica el éxito que tuvo en su estreno. La Biblioteca Estatal de Berlín guarda una colección de piezas para canto y acompañamiento instrumental elaborada por Philippina Gierer, quien con toda probabilidad era una joven o una dama aficionada a la música. Recopiló en un cuaderno las composiciones que iban apareciendo en los distintos números de esta revista, posiblemente para poder interpretarlas ella misma en su casa. *Gesang der drei symbolischen Damen. In Goethe's*

Al parecer, Reichardt compuso esta pieza para la inauguración del nuevo teatro en Bad Lauchstädt el 26 de junio de 1802. Originalmente el acompañamiento consistía en instrumentos de viento que buscaban el efecto de una *Glasharmonika*. No obstante, en la presente colección el acompañamiento es para “*Fortepiano oder Harfe*”. Aparentemente resulta más fácil para el piano, porque en la mano izquierda se repite con frecuencia la misma nota en semicorcheas (por ejemplo en los últimos cinco compases), lo que sería incómodo en un arpa de concierto actual y no supondría apenas esfuerzo con un instrumento de tecla. Conviene tener en cuenta, a pesar de ello, que las arpas de pedal de movimiento simple en la época tenían mucha menos tensión en las cuerdas que las actuales, con lo que era más fácil ejecutar notas repetidas en la misma cuerda sin que se agarrotasen los dedos.

La siguiente obra para piano o arpa incluida en la colección *Vermischte Gesänge und Declamationen. II. Abtheilung* se titula **Sehnsucht**<sup>29</sup> y se trata de una *Vertonung* del poema *Nur wer die Sehnsucht kennt*. Éste es interpretado por el arpista y Mignon al final del capítulo once del cuatro libro en la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre*:

Nur wer die Sehnsucht kennt,  
Weiß was ich leide!  
Allein und abgetrennt  
Von aller Freude,  
Seh' ich ans Firmament  
Nach jener Seite.  
Ach! der mich liebt und kennt  
Ist in der Weite.  
Es schwindelt mir, es brennt  
Mein Eingeweide.  
Nur wer die Sehnsucht kennt,  
Weiß was ich leide!<sup>30</sup>

---

*Vorspiel: Was wir bringen* aparece sin especificación instrumental, lo que permite suponer que podría tocarse tanto con un piano como con un arpa (véase Gierer, Philippina: *Lieder aus der Zeitung für die elegante Welt vom Jahrgang 1802*, p. 12). Dicha colección recoge otra pieza instrumental de Reichardt con acompañamiento para arpa, que apareció en el número cinco de la mencionada revista: *Musik zum Aufzug der Amazonen. Aus Kozebue's Zauberschloß. Gespielt von Flöten, Querpfeifen, Triangeln, Tambourin, Chitarre und Harfe*. (*op. cit.*, 8). Lamentablemente, para este trabajo no ha sido posible encontrar la pieza original de Reichardt.

<sup>29</sup> Reichardt, Johann Friedrich: *Sehnsucht*. En: *op. cit.*, 68.

<sup>30</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 9, pp. 603-604.



Esta pieza está en compás de cuatro por cuatro, y la indicación agógica del compositor es *Klagend*. Comienza en la tonalidad de la menor, modo pensado intencionadamente por Reichardt para crear en el oyente una sensación de tristeza. Además se observa una gran profusión de alteraciones accidentales y cromatismos que contribuyen a incrementar esta atmósfera de melancolía. La presente pieza está escrita para dos voces, situadas en un sistema con dos pentagramas. Cada uno de los pentagramas está destinado a una voz: *Discant* (soprano o mezzosoprano) y *Bass* (bajo). Como ya se ha mencionado, el acompañamiento es para arpa o piano ("*Harfe oder Fortepiano*"). Se organiza en acordes verticales plaqué con excepción de las dos primeras partes del compás inicial, que en realidad son un arpeggio desplegado en fusas a modo de introducción "arpística". Creo que esta pieza es especialmente adecuada para el arpa por dos razones: en primer lugar no existe ningún problema técnico que impida interpretarla con un arpa de concierto actual. En segundo, este instrumento crea en el espectador una asociación con el personaje del arpista loco que no sería evidente en el piano.

**Göttertanz im Olymp.**  
Aus der Oper Olympiade von J. F. Reichardt.  
Für die Flöte oder Violine, Clavier oder Harfe.

Grazioso.

cresc.

Coupl. 1.

Coupl. 2.

Da Capo.

Da Capo.

Reichardt, Johann Friedrich: "Göttertanz im Olymp. Aus der Oper Olympiade von J. F. Reichardt. Für die Flöte oder Violine, Clavier oder Harfe".

En: F. L. Ae. Kunzen (ed.): *Musikalisches Wochenblatt*. 1. Heft, II. Stück. Berlín 1793, p. 16.

*Biblioteca del Goethe-Museum Düsseldorf Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung. Signatura: KM 1061.*



Reichardt, Johann Friedrich: "Gavotte der Demoiselle Redwen. Aus dem zweyten Ballet der Oper Olympiade von J. F. Reichardt. Für die Flöte oder Violine, Clavier oder Harfe".

En: F. L. Ae. Kunzen (ed.): *Musikalisches Wochenblatt* 1. Heft, III. Stück. Berlín 1793, p. 24.

*Biblioteca del Goethe-Museum Düsseldorf Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung. Signatura: KM 2062.*



L I E D E R  
der Liebe und der Einsamkeit  
*zur Harfe und zum Clavier zu singen*  
von  
JOHANN FRIED. REICHARDT.



*Leipzig, bei Gerhard Fischer dem Jüngern.*

Reichardt, Johann Friedrich: *Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfe und zum Clavier zu singen*. Leipzig, Gerhard Fischer dem Jüngern 1798.

*Biblioteca del Goethe-Museum Düsseldorf Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung. Signatura: KM 961.*

64 *Die Einsamkeit.*  
Langsam und mit Nachdruck.

Wer sich der Ein - sam - keit er - giebt, ach! der ist bald al -  
Es schleicht ein Lieben - der lau - schend - sacht, ob sei ne Freun - dinn al -

lein; ein je - der lebt, ein je - der liebt und läßt ihn sei - ner  
lehn! so ü - ber - schleicht bei Tag und Nacht mich Ein - sa - men die

Pein. Ja läßt mich mei - ner Qual und kann ich nur ein - mal recht ein - sam  
Pein, mich Ein - sa - men die Qual ach werd' ich erst ein - mal ein - sam im

ein - sam sein, dann bin ich nicht al - lein!  
Gra - be sein, da läßt sie mich al - lein.

*cresc. ff dimin. p*

Reichardt, Johann Friedrich: "Die Einsamkeit". En: *Íd.: Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfe und zum Klavier zu singen*. Leipzig, Gerhard Fischer dem Jüngern 1798, pp. 64-65.

Biblioteca del Goethe-Museum Düsseldorf Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung. Signatura: KM 852.

# VI CANZONETTE

con accompagnamento

(Fortepiano, o Arpa)  
o Chitarra

composte dal Signore

*G. F. Reichardt.*  
Maestro di Cappella del Sua Maestà il Re di Prussia.

a Leipzig presso Hoffmeister & Kühnel  
(Bureau de Musique.) [1803]

Prezzo 10. 50

263

Reichardt, Johann Friedrich: VI Canzonette con Accompagnamento di  
Fortepiano o Arpa o Chitarra. Leipzig, Hoffmeister & Kühnel 1803.

I. Un poco Adagio. NOTTURNO. 3

GUITARRE.  
STIMME.  
PIANO  
ou  
HARPE.

Tu sei quel dol — ce fuo-co, l'à — ni — ma mia sei tu; e degli  
af — fetti mi ei.... ah! dor — mi, che vuoi di più? dor — mi che vuoi che vuoi di più? più.

2) E degli affetti miei  
Tieni le chiavi tu;  
E di sto, core hai....  
Dormi, che vuoi di più?

3) E di sto core hai  
Tutte le parti tu.  
E mi vedrai morire....  
Dormi, che vuoi di più?

4) E mi vedrai morire,  
Se lo commanda tu  
Dormi bell idol mio,  
Dormi, che vuoi di più?

063

Reichardt, Johann Friedrich: "Notturmo". En: *íd.*: VI Canzonette con  
Accompagnamento di Fortepiano o Arpa o Chitarra. Leipzig, Hoffmeister &  
Kühnel 1803, p. 1.

Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.  
Signatur: Mus. O. 18054 Rara.



45

Aus dem Vorspiel: Was wir bringen.  
(Für drey weibliche Stimmen.)

*Sanft und mit zunehmender Stärke.*  
1ster u. 2ter Dileant.

Warum doch er - schal - len himmelwärts die Lie - der! Zö - gen ger - ne nie - der Ster - ne die dro - ben

Alt.

Warum doch er - schal - len die Lie - der! Zö - gen ger - ne nie - der Ster - ne die dro - ben

Fortepiano oder Harfe.

blin - ken und wal - len, zö - gen sich Lu - na's lieb - lich Um - ar - men, zö - gen die war - men,

blin - ken und wal - len, zö - gen sich Lu - na's lieb - lich Um - ar - men, zö - gen die war - men,

Reichardt, Johann Friedrich: "Aus dem Vorspiel: Was wir bringen. (Für drey weibliche Stimmen)". En: *id.: Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. Zweite Abtheilung. Vermischte Gesänge und Declamationen. II. Abtheilung.* Leipzig, Breitkopf & Härtel (aprox. 1809), pp. 48-49.

Bayerische Staatsbibliothek München. Signatura: 2 Mus.pr. 1000-1/4 2-- .

58

Sehnsucht.

*Klagend.*  
Dileant.

Nur wer die Seh - sucht kennt, weiss was ich lei - del. Al - lein und ab - ge - trennt von al - ler  
Ach! der mich liebt und kennt, ist in der Wei - te, es schwindt mir, es brennt mein Eingi -

Bass.

Nur wer die Seh - sucht kennt, weiss was ich lei - del. Al - lein und ab - ge - trennt von al - ler  
Ach! der mich liebt und kennt, ist in der Wei - te, es schwindt mir, es brennt mein Eingi -

Harfe oder Fortepiano.

*segue*  
*cres*  
*segue*  
*cres*

Freu - de, sch ich ans Fir - ma - ment nach je - ner Sei - te.  
wei - de, nur wer die Seh - sucht kennt, weiss was ich lei - de.

Freu - de, sch ich ans Fir - ma - ment nach je - ner Sei - te.  
wei - de, nur wer die Seh - sucht kennt, weiss was ich lei - de.

Reichardt, Johann Friedrich: "Sehnsucht". En: *op. cit.*, 68.

Bayerische Staatsbibliothek München. Signatura: 2 Mus.pr. 1000-1/4 2-- .

### **I. III. C. F. ZELTER: *DER GOTT UND DIE BAJADERE. INDISCHE LEGENDE***

El compositor Carl Friedrich Zelter (Berlín, 11 de diciembre de 1758 – Berlín, 15 de mayo de 1832) fue un músico, pedagogo, compositor y director de orquesta que ejerció una gran influencia en el panorama musical alemán de la época. Por deseo de su padre consiguió el título de maestro albañil en 1783 y heredó el negocio familiar cuatro años más tarde. Sin embargo, su verdadera vocación era la música. Él mismo aprendió de manera autodidacta y más tarde con clases particulares a tocar el piano y el violín. En 1787 se casó con Sophie Eleonora Kappel, con quien tuvo ocho hijos y que murió en 1795. Un año más tarde Zelter se casó con la cantante Juliane Pappritz (¿-1806), con quien tendría dos hijos más. En 1779 se incorporó a la orquesta de Karl Theophil Döbbelin (1727-1793) en el *Theater am Gendarmenmarkt* de Berlín y tomó clases de composición con Carl Friedrich Christian Fasch (1736-1800) entre 1784 y 1786, datando sus primeras composiciones de esta época. En 1791 ingresó en la *Sing-Akademie zu Berlin*, recientemente fundada por su maestro Fasch. Tras la muerte de éste, Zelter tomó las riendas de dicha institución y la convirtió en un modelo dentro del campo de la interpretación de música sacra antigua. En 1807 fundó la *Ripiensschule*, un conjunto instrumental especializado en acompañamiento de coros. En 1809 fundó además el *Liedertafel*, un coro masculino con inclinaciones patrióticas. Ese mismo año fue nombrado profesor de música en la *Königliche Akademie der Künste* de Berlín.

Además de su labor como músico y maestro albañil, Zelter ejerció una gran labor pedagógica. Entre sus alumnos más destacados se encuentran Felix Mendelssohn Bartholdy, su hermana Fanny y Giacomo Meyerbeer. Luchó por institucionalizar la formación musical en Prusia: en 1820 fundó el *Königliches Institut für Kirchenmusik*, y bajo su iniciativa se crearon instituciones en las que se enseñaba música sacra y profana, por ejemplo en Königsberg (1814), Breslau (actual Wrocław, 1815) y Berlín (1822). De 1825 a 1827 dirigió la construcción de un edificio para la *Sing-Akademie* que desde 1952 alberga la sede del *Maxim Gorki Theater*. En 1829 recibió el título de doctor *honoris causa* por la universidad de Berlín y falleció en 1832, pocas semanas después de Goethe.

Posiblemente fue el carácter comprometido y amable de Zelter lo que atrajo la amistad de Goethe, aunque les puso en contacto una



conocida común, la escritora Friederike Helene Unger (1751-1813). El músico había publicado su primera colección de *lieder*, entre ellas *Nur wer die Sehnsucht kennt* y *Kennst du das Land*. Friederike Helene Unger decidió enviar a Goethe un ejemplar en mayo de 1796. Al parecer, a Goethe le gustaron tanto las composiciones que escribió una carta llena de agradecimiento a su conocida, en la que expresaba su deseo de publicar algunas composiciones de Zelter en el *Musen-Almanach* que editaban él y Schiller, así como de conocer al músico en persona. En la carta FA 31/203, fechada en Weimar el 13 de junio de 1796, afirma:

Sie haben mir, werteste Frau, durch Ihren Brief und die überschickten Lieder sehr viel Freude gemacht. Die trefflichen Kompositionen des Herrn Zelter haben mich in einer Gesellschaft angetroffen, die mich zuerst mit seinen Arbeiten bekannt machte. Seine Melodie des Liedes: *ich denke dein* hatte einen unglaublichen Reiz für mich, und ich konnte nicht unterlassen selbst das Lied dazu zu dichten, das in dem Schillerschen Musenalmanach steht.

Musik kann ich nicht beurteilen, denn es fehlt mir an Kenntnis der Mittel deren sie sich zu ihren Zwecken bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse; und so kann ich von Herrn Zelters Kompositionen meiner Lieder sagen: daß ich der Musik kaum solche herzliche Töne zugetraut hätte.

Danken Sie ihm vielmals und sagen Sie ihm daß ich sehr wünschte ihn persönlich zu kennen, um mich mit ihm über manches zu unterhalten.<sup>31</sup>

Zelter y Goethe se conocieron personalmente en 1802 durante un viaje del músico en Weimar. Su correspondencia, sin embargo, data de 1799 y se mantuvo hasta 1832. Abarca casi novecientas cartas y en ella se puede observar la consolidación de una amistad entre el escritor y el músico, que duró treinta años. Durante este tiempo Zelter recibió muchos golpes, como la muerte de una hija y el suicidio de su hijastro mayor Karl Flöricke. El carácter bondadoso de Zelter permaneció sin embargo inalterado a pesar de las desgracias que padeció durante su vida. Goethe apreciaba mucho el talento y la personalidad del músico. Eckermann señaló en una conversación entre él y Goethe con fecha de 4 de diciembre de 1823 lo siguiente:

Als ich darauf später mit Goethe allein war, fragte er mich über Zelter. "Nun, sagte er, wie gefällt er Ihnen?" Ich sprach über das durchaus Wohlthätige seiner Persönlichkeit. "Er kann, fügte Goethe hinzu, bei der ersten Bekanntschaft etwas sehr derbe, ja mitunter sogar etwas roh erscheinen. Allein das ist nur äußerlich. Ich kenne kaum jemand, der zugleich so *zart* wäre wie Zelter."<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 31, p. 192. Según la edición de Weimar: WA 11/322.

<sup>32</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 39, p. 82. Según la edición de Weimar: WA 23/6439.

Zelter fue el único amigo de Goethe a quien éste concedió el tuteo. Esto sucedió tras el suicidio de Karl Flöricke, quien al parecer también llegó a conocer al escritor. En la carta FA 34/678, fechada en Weimar el 3 de diciembre de 1812, Goethe transmitió sus condolencias a su amigo e intentó darle algún consuelo. Es precisamente en esta carta cuando Goethe cambia el tratamiento de *Sie* (usted) a *Du* (tú), algo que no ocurrió nunca en su amistad con Schiller, el duque Carl August, Meyer o Eckermann:

Dein Brief, mein geliebter Freund, der mir das große Unheil meldet, welches deinem Hause widerfahren, hat mich sehr gedrückt, ja gebeugt, denn er traf mich in sehr ernsten Betrachtungen über das Leben, und ich habe mich nur an dir selbst wieder aufgerichtet. Du hast dich auf dem schwarzen Probersteine des Todes als ein echtes, geläutertes Gold aufgestrichen. Wie herrlich ist ein Charakter, wenn er so von Geist und Seele durchdrungen ist, und wie schön muß ein Talent sein, das auf einem solchen Grunde ruht!<sup>33</sup>

La correspondencia entre Goethe y Zelter resulta asimismo valiosa para la musicología, pues gracias a ella se pueden conocer detalles sobre eventos importantes como la entrevista de Goethe con Beethoven en 1812 o la puesta en escena de la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach en 1829. Además trataron en sus cartas cuestiones musicales, sobre todo la interpretación de *Vertonungen*. Zelter también ayudó a Goethe a comprender fenómenos acústicos y armónicos que le llevaron a redactar su *Tonlehre*. Desgraciadamente, muchos proyectos comunes que planearon Goethe y Zelter no se llevaron a cabo: Zelter dejó sin concluir su música incidental para *Götz von Berlichingen* y tampoco llegó a poner música a *Pandora*. El proyecto común de escribir una cantata con motivo del aniversario de la Reforma tampoco llegó a ver la luz. Sin duda esto se debió a las múltiples ocupaciones de Goethe y de Zelter, así como al hecho de la distancia física: Goethe vivía en Weimar y Zelter en Berlín, y las visitas de éste a Weimar dependían de sus compromisos laborales en la gran ciudad.

La obra y labor de Zelter repercutió en la vida musical alemana de todo el siglo XIX y contribuyó a que el Estado comenzara a encargarse poco a poco de la educación musical pública. Desde el punto de vista compositivo, sus obras revelan una enorme influencia de Haendel y J. S. Bach. Se sentía también muy próximo a la Primera Escuela de Viena

---

<sup>33</sup> *Op. cit.*, vol. 34, p. 133.

(Haydn y Mozart), mientras que rechazaba las tendencias compositivas más modernas de Weber y Berlioz. Mantuvo una actitud ambivalente hacia la obra de Beethoven y no parece que Schubert llegara a llamar su atención. Aunque compuso numerosas cantatas y música instrumental (sirvan como ejemplo sus sinfonías o su *Rondó con variaciones op. 2* para piano), hoy en día se le recuerda sobre todo como compositor de *lieder*.

De sus 210 *lieder* para una sola voz, setenta y cinco tienen texto de Goethe. Zelter ponía música a sus textos y se los mandaba por correo. Muchos de ellos se publicaban casi inmediatamente después de que el autor diese su visto bueno. Goethe y Zelter compartían gustos musicales similares y la misma idea de lo que debía ser una buena *Vertonung*. Ya se ha señalado que Zelter era un representante de la Segunda Escuela de Berlín. Ésta defendía la creación de *lieder* con una melodía y acompañamientos de calidad que al mismo tiempo resultaran accesibles al público. La música debía ser sencilla para realzar el contenido del texto. Tanto Goethe como Zelter rechazaban los *durchkomponierte Lieder*, que se caracterizaban por un acompañamiento instrumental más elaborado y complejo.

Aproximadamente la mitad de los *lieder* que escribió Zelter se publicaron en vida del compositor. Desgraciadamente, durante la Segunda Guerra Mundial se destruyeron casi todos los manuscritos anteriores a 1800, entre ellos la primera colección, que data de 1780, y cuarenta y tres *Vertonungen* que fueron escritas entre 1779 y 1797. Por tanto, casi todos los *lieder* de Zelter anteriores a 1800 nos han llegado hasta hoy gracias a ediciones impresas: treinta y tres se encuentran en almanaques y revistas, entre ellos ***Der Gott und die Bajadere. Indische Legende***, que es la obra de la que se ocupa el presente apartado.

Como ya se señaló anteriormente, Goethe quedó entusiasmado desde un principio con las *Vertonungen* que Zelter escribió con sus textos. Schiller y él decidieron incluir algunas en el *Musen-Almanach*, que editaban de manera conjunta y se publicaba de manera anual. Las cartas FA 31/209 (WA 11/3328), FA 31/210 (WA 11/3329) y FA 31/261 (WA 11/3407), todas ellas dirigidas a Schiller a lo largo del verano de 1796, contienen información acerca de los preparativos para incluir algunas composiciones de Zelter en próximas ediciones del *Musen-Almanach*. En 1797 hizo llegar la partitura de *Der Gott und die Bajadere* a Abraham Mendelssohn (1776–1835), padre de Felix Mendelssohn-Bartholdy, para pedirle su opinión. Éste la envió posteriormente a Schiller. En una carta

dirigida a Zelter y fechada en Jena el 6 de agosto de 1797, Abraham Mendelssohn escribe:

Schillern habe ich Ihre [Zelters] Musik abgegeben, vermutlich haben Sie ihm geschrieben, daß ich ihm die Bajadere von Goethe singen würde, denn er ersuchte mich gleich darum. Stellen Sie sich aber meine Verlegenheit vor! weder er noch seine Frau spielen das Klavier, den Text konnte ich auch nicht, so wenig als die Musik auswendig, ich mußte also aus einem elend geschriebenen und häufig korrigierten Text ohne Akkompagnement singen und zog mich schlecht aus der Affäre [...] Er machte die sehr richtige Bemerkung, daß Sie in der Bajadere von Goethe die Schlußzeilen besonders glücklich getroffen hätten, weil Sie dem Dichter nicht gefolgt sind und, statt bei dem längeren und gewissermaßen schleppenden Versmaße derselben sich auch mit einer sehr gezogenen Melodie aufzuhalten, vielmehr dieselbe fortzutreiben scheinen.<sup>34</sup>

Mendelssohn entregó personalmente a Schiller la partitura de *Der Gott und die Bajadere*. El segundo comunicó este hecho a Zelter en una carta fechada en Jena el 7 de agosto de 1797<sup>35</sup>. En una carta dirigida a Goethe y fechada en Jena ese mismo día, Schiller notificó la recepción de dos *Vertonungen* de Zelter, que a su vez se apresuró a enviar al escritor. Las piezas eran *An Mignon* y *Der Gott und die Bajadere*. *Indische Legende*:

Zelter schickte mir dieser Tage die Melodien zu Ihrer "Bajadere" und zum Lied "An Mignon". Das letztere gefällt mir besonders. Die Melodie der Ballade paßt freilich nicht gleich zu allen Strophen, aber bei einigen, wie bei der drittletzten, macht sich der Chor "wir tragen die Jugend" etc. sehr gut. Ich lege die Melodien bei, wenn Sie in Frankreich ein paar schöne Stimmen fänden, die sie Ihnen vortragen können.<sup>36</sup>

Finalmente, los ejemplares del *Musen-Almanach für das Jahr 1798* se llevaron a imprenta y Schiller hizo llegar a Zelter un ejemplar. Éste le respondió por medio de una carta fechada en Berlín el 15 de noviembre de 1797. En tono informal, el músico asegura a Schiller que ganó seis botellas de champán en una apuesta al no haber recibido ninguna *Xenie*. En esta carta incluye además algunas observaciones sobre la edición de

---

<sup>34</sup> Blumenthal y von Wiese, Benno (1943ss.), vol. 42, pp. 235-236.

<sup>35</sup> "Nehmen Sie besten Dank an für Ihre lieblichen und herzlichen Melodien, die mir die Herren Mendelsohn und Veit gestern überbracht haben". *Op. cit.*, vol. 29, p. 113. Fue en esta ocasión cuando Mendelssohn interpretó las partituras de Zelter, entre ellas *Der Gott und die Bajadere*, para Schiller y su esposa.

<sup>36</sup> Seidel, Siegfried (ed.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Erster Band. Briefe der Jahre 1794-1797*. München, Beck 1984, p. 374.

la partitura y pregunta a Schiller por la opinión de Goethe sobre las melodías que había compuesto:

Ich sage Ihnen meinen besten Dank, *mein lieber Freund*, für den mir überschickten Almanach, und das thue ich um so lieber, als ich mit dessen Inhalt eine Wette von 6 Flaschen Champagner gewinne, wovon ich Ihnen gern einen Theil gönnte wenn wir näher aneinander wohnten und ich sie schon hätte [...] Die Indische Legende und der Feenreigen sind nicht zu gebrauchen weil man jedes mal mitten in jeder Stanze das Blatt wenden muß. Wenn der Corrector ein Musikus ist verzeih ich diese Nachlässigkeit ihm ungern. Die Melodieen, wie ich sie mir denke, gewinnen erst durch die öftere Wiederholung der Stanzen, den vollen Werth welchen sie haben und dienen so dem Gedichte gleichsam zur Pointe, die durch die Unbequemlichkeit des vielen Umwendens für die faulen Teutschen zur zu oft verloren geht. [...]

Wenn Sie es wissen wie der Herr *Geheime Rath* von Göthe die beiden Melodieen zur Bajadere und An Mignon aufgenommen hat; so schreiben Sie mir etwas darüber. Ich will nicht gelobt seyn, das kann ich von hiesigen Freunden auch werden, aber die Wahrheit und das Gefühl eines so feinen Kenners als Göthe ist, mögte ich gern wissen.<sup>37</sup>

Schiller escribió a Goethe una carta fechada en Jena el 24 de noviembre de 1797:

Zelter wünscht zu wissen, wie Sie mit seinen Melodien zur "Bajadere" und d[em] Lied "An Mignon" zufrieden sind. Er schreibt, daß unser "Almanach" ihm eine Wette von 6 Champagnerflaschen gewonnen habe, denn er habe gegen einen andern behauptet, er würde gewiß keine Xenien enthalten.<sup>38</sup>

Goethe respondió a Schiller en la carta FA 31/456, fechada en Weimar el 24/25 de noviembre de 1797, asegurándole no haber escuchado todavía *An Mignon*, pero sí *Der Gott und die Bajadere*. Afirmo que ésta última le causó muy buena impresión, alabando a Zelter por su originalidad:

Zeltern bleiben wir auch sechs Bouteillen Champagner schuldig für die feste gute Meinung die er von uns gehegt hat. Seine Indische Legende ist mir sehr wert. Der Gedanke ist original und wacker, das Lied an Mignon habe ich noch nicht einmal gehört. Die Komponisten spielen nur ihre eigne Sachen und die Liebhaber haben auch nur wieder besonders begünstigte Stücke. Auf meinem ganzen Wege

---

<sup>37</sup> Blumenthal y von Wiese (1943ss.), vol. 36, pp. 173-174.

<sup>38</sup> Seidel (1984), 440.

habe ich niemand gefunden der sich in etwas fremdes und neues  
hätte einstudiren mögen.<sup>39</sup>

Entre finales de 1797 y comienzos de 1798 llegó al público el *Musen-Almanach für das Jahr 1798*. En esta edición apareció *Der Gott und die Bajadere*, el único *lied* de Zelter para arpa y voz con texto de Goethe que se conoce hasta hoy<sup>40</sup>. El manuscrito se perdió durante la Segunda Guerra Mundial, pero la biblioteca del Goethe-Haus Freies Deutsches Hochstift de Frankfurt am Main dispone de un ejemplar del *Musen-Almanach für das Jahr 1798* que se encuentra en buen estado. Esta *Vertonung* está incluida en la publicación a la derecha de la página 188, que contiene la primera estrofa y parte de la segunda del texto goetheano. El poema *Der Gott und die Bajadere* es una *Ballade* que Goethe escribió y publicó por primera vez en 1797.

Mahadöh, der Herr der Erde,  
Kommt herab zum sechstenmal,  
Daß er unsersgleichen werde,  
Mit zu fühlen Freud' und Qual.  
Er bequemt sich hier zu wohnen,  
Läßt sich alles selbst geschehn.  
Soll er strafen oder schonen,  
Muß er Menschen menschlich sehn.  
Und hat er die Stadt sich als Wandrer betrachtet,  
Die Großen belauert, auf Kleine geachtet,  
Verläßt er sie Abends, um weiter zu gehn.

Als er nun hinausgegangen,  
Wo die letzten Häuser sind,  
Sieht er, mit gemalten Wangen,  
Ein verlornes schönes Kind.  
Grüß dich, Jungfrau! - Dank der Ehre!  
Wart', ich komme gleich hinaus -  
»Und wer bist du? - Bajadere,  
Und dies ist der Liebe Haus.  
Sie rührt sich, die Zimbeln zum Tanze zu schlagen;  
Sie weiß sich so lieblich im Kreise zu tragen,  
Sie neigt sich und biegt sich, und reicht ihm den Strauß.

Schmeichelnd zieht sie ihn zur Schwelle,  
Lebhaft ihn ins Haus hinein.  
Schöner Fremdling, lampenhelle  
Soll sogleich die Hütte sein.  
Bist du müd', ich will dich laben,  
Lindern deiner Füße Schmerz.

---

<sup>39</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 31, p. 455. Según la edición de Weimar: WA 12/3683.

<sup>40</sup> Zelter, Carl Friedrich: "Der Gott und die Bajadere. Indische Legende". En: Friedrich Schiller (ed): *Musen-Almanach für das Jahr 1798*. Tübingen, Cotta 1797, p. 188.

Was du willst, das sollst du haben,  
Ruhe, Freuden oder Scherz.  
Sie lindert geschäftig geheuchelte Leiden.  
Der Göttliche lächelt; er siehet mit Freuden,  
Durch tiefes Verderben, ein menschliches Herz.

Und er fordert Sklavendienste;  
Immer heitrer wird sie nur,  
Und des Mädchens frühe Künste  
Werden nach und nach Natur.  
Und so stellet auf die Blüte  
Bald und bald die Frucht sich ein;  
Ist Gehorsam im Gemüte,  
Wird nicht fern die Liebe sein.  
Aber, sie schärfer und schärfer zu prüfen,  
Wählet der Kenner der Höhen und Tiefen  
Lust und Entsetzen und grimmige Pein.

Und er küßt die bunten Wangen,  
Und sie fühlt der Liebe Qual,  
Und das Mädchen steht gefangen,  
Und sie weint zum erstenmal;  
Sinkt zu seinen Füßen nieder,  
Nicht um Wollust noch Gewinst,  
Ach! und die gelenken Glieder,  
Sie versagen allen Dienst.  
Und so zu des Lagers vergnüglicher Feier  
Bereiten den dunklen behaglichen Schleier  
Die nächtlichen Stunden das schöne Gespinnst.

Spät entschlummert, unter Scherzen,  
Früh erwacht nach kurzer Rast,  
Findet sie an ihrem Herzen,  
Tot den vielgeliebten Gast.  
Schreiend stürzt sie auf ihn nieder;  
Aber nicht erweckt sie ihn,  
Und man trägt die starren Glieder  
Bald zur Flammengrube hin.  
Sie höret die Priester, die Totengesänge,  
Sie raset und rennet, und teilet die Menge.  
Wer bist du? was drängt zu der Grube dich hin?

Bei der Bahre stürzt sie nieder,  
Ihr Geschrei durchdringt die Luft:  
Meinen Gatten will ich wieder!  
Und ich such' ihn in der Gruft.  
Soll zu Asche mir zerfallen  
Dieser Glieder Götterpracht?  
Mein! er war es, mein vor allen!  
Ach, nur eine süße Nacht!  
Es singen die Priester: wir tragen die Alten,  
Nach langem Ermatten und spätem Erkalten,  
Wir tragen die Jugend, noch eh sie's gedacht.

Höre deiner Priester Lehre:  
Dieser war dein Gatte nicht.  
Lebst du doch als Bajadere,  
Und so hast du keine Pflicht.  
Nur dem Körper folgt der Schatten  
In das stille Totenreich;  
Nur die Gattin folgt dem Gatten:  
Das ist Pflicht und Ruhm zugleich.  
Ertöne, Drommete zu heiliger Klage!  
O, nehmet, ihr Götter! die Zierde der Tage,  
O, nehmet den Jüngling in Flammen zu euch.

So das Chor, das ohn' Erbarmen  
Mehret ihres Herzens Not;  
Und mit ausgestreckten Armen  
Springt sie in den heißen Tod.  
Doch der Götter-Jüngling hebet  
Aus der Flamme sich empor,  
Und in seinen Armen schwebet  
Die Geliebte mit hervor.  
Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;  
Unsterbliche heben verlorene Kinder  
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.<sup>41</sup>

La *Vertonung* de Zelter ha de interpretarse "*Im Romanzenton*". Esta indicación es muy lógica teniendo en cuenta el espíritu del texto, una *Ballade*. El presente *lied* estrófico cuenta con veinticinco compases que se repiten un total de nueve veces. La melodía coincide con la voz superior del acompañamiento. Los primeros diecisiete compases están en 4/4 y en fa mayor. En el compás dieciocho hay un cambio de compás a 6/4 y un cambio a fa menor, el relativo de la tonalidad inicial. En los siguientes cuatro compases se repite el acorde de la en cada sílaba mientras que la armonía cambia de fa menor a re bemol mayor, séptima de dominante de la bemol mayor, re bemol mayor y después modula a la tónica.

Es la sencilla melodía de esta pieza, que se repite inalterada a lo largo de todas las estrofas de la balada, lo que permite al cantante una gran libertad de interpretación siempre y cuando tenga en cuenta las exigencias del texto. Respecto a la melodía, Friedlaender (1916) señala la siguiente anécdota entre Wieland y la duquesa Anna Amalia:

Wieland sagte darüber der Herzogin Anna Amalia, er habe es für unmöglich gehalten, daß eine und dieselbe Melodie so oft wiederholt

---

<sup>41</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 1, pp. 692-695.



werden könne, ohne lästig zu werden; nun sähe er, daß sie im Gegenteil dadurch mehr eingreife.<sup>42</sup>

Stein (1962) señala que Schiller escribió a Zelter en 1797 expresándole su total acuerdo por la manera en la que el compositor había tratado el *tempo* de los últimos ocho compases de la pieza<sup>43</sup>. El acompañamiento es sencillo y se desarrolla principalmente en forma de acordes verticales con valor de negras y blancas. La melodía puede ser interpretada por un hombre o una mujer (tenor o mezzosoprano / soprano). La tesitura que exige la pieza es más bien media, pues llega hasta el la grave y requiere un fa agudo. Esta pieza se destinó muy probablemente a un arpa de pedal de movimiento simple o a un arpa de ganchos. Se puede interpretar perfectamente con un arpa de concierto actual, teniendo en cuenta que el sonido de las arpas del siglo XVIII no era tan potente como el de los instrumentos actuales. En el ejemplar que guarda la biblioteca del museo Goethe-Haus Freies Deutsches Hochstift se puede observar, escrito a lápiz, un análisis funcional de los acordes de la pieza, tal vez en un intento anónimo de realizar un bajo cifrado. La práctica del *ripieno*, sin embargo, ya estaba cayendo en desuso a comienzos de la época de Goethe y personalmente no me parece necesario realizarla en esta pieza, pues no existe una indicación explícita destinada a tal fin. No he observado indicaciones de bajo cifrado en ninguna otra *Vertonung* de Zelter. Teniendo en cuenta además su preferencia personal por acompañamientos sencillos para ilustrar los textos, el *ripieno* que exige un bajo cifrado parecería aquí un contrasentido.

Zelter publicó de nuevo *Der Gott und die Bajadere. Indische Legende* en una nueva colección de *lieder*. Se trata del tercer volumen de la antología *Zelter's sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Piano-Forte* (1812)<sup>44</sup>. El autor realizó pequeños cambios en el acompañamiento de la pieza, pero no alteró la instrumentación original de la misma. Es muy probable, sin embargo, que ésta se interpretara

---

<sup>42</sup> Friedlaender, Max (ed.): *Gedichte von Goethe in Kompositionen. Zweiter Band*. Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft 1916, p. 230. Desgraciadamente Friedlaender no indica la fuente de esta afirmación de Wieland y tampoco ha sido posible encontrarla en la correspondencia de Schiller durante la elaboración del presente trabajo. Grace (1969) parece haberse basado también en esta cita de Friedlaender. Véase Grace, Richard Milton: *Carl Friedrich Zelter's musical settings of Johann Wolfgang Goethe's poems*. Ann Arbor / Michigan, University Microfilms 1969, p. 233.

<sup>43</sup> "I wanted to bet that a hundred others would have made the movement really lively and frisky for the verse form could have been mistaken for that". *Op. cit.*, 71.

<sup>44</sup> Zelter, Carl Friedrich: *Zelter's sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Piano-Forte*. Berlin, Kunst und Industrie Comptoir 1812, pp. 20-21.

también al piano o incluso con una guitarra. Goethe siempre tuvo mucho cariño a esta *Vertonung* y es posible que la escuchara repetidas veces a lo largo de su vida con distintos instrumentos acompañantes. En la carta FA 34/925, dirigida a Zelter y fechada en Weimar el 29 de octubre de 1815, queda entreabierto esta posibilidad: Según Friedlaender (1916)<sup>45</sup>, Goethe llegó a escuchar esta pieza en 1815 de la voz de Marianne von Willemer. Como ella era una excelente guitarrista, es muy posible que se sirviera de dicho instrumento, y no de un arpa. Sea como fuere, los años no supusieron ningún impedimento para que siguiera disfrutando de esta obra:

Von öffentlicher Musik habe ich auf meiner Reise nichts Erfreuliches gehört. Einzelne lebenswürdige Stimmen zu Klavier und Gitarre sind mir sehr anmuthig entgegen gekommen. *Gott und die Bajadere* hört ich vortragen, so schön und innig als nur denkbar.<sup>46</sup>

No se ha podido averiguar para este trabajo si Goethe llegó a escuchar *Der Gott und die Bajadere. Indische Legende* con un arpa, pues en su obra no literaria no deja constancia de ello. Ésta es la única pieza de Zelter para arpa y voz que he encontrado, pues no parece haber escrito más *Vertonungen* para este instrumento<sup>47</sup>. Tampoco compuso obras para arpa solista, a excepción que un pequeño tema que Hans Joachim Zingel (1904-1978) incluye en su *Neue Harfenlehre* (1956)<sup>48</sup> con el título **Liedsatz**. Esta brevísima pieza ocupa solamente dos pentagramas y está dividida en dos partes de ocho compases cada una, siendo ésta una estructura muy típica del Clasicismo y Rococó. *Liedsatz* se encuentra en la tonalidad de la bemol mayor y en 2/4. Comienza con una síncopa y no presenta alteraciones accidentales. Esta pieza parece destinada a un arpa de pedal o incluso a una de ganchos, y se puede realizar perfectamente en un arpa de concierto actual. Por desgracia, Zingel no especifica en su obra la publicación de Zelter de la que extrajo este tema. Mis búsquedas han resultado infructuosas en este punto.

---

<sup>45</sup> *Op. cit.*, 231.

<sup>46</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 34, p. 541. Según la edición de Weimar: WA 26/7198.

<sup>47</sup> El *lied* compuesto por Zelter *Duettino*, cuyo texto es el famoso poema de Goethe *Ich wollt' ich wär' ein Fisch*, cuenta con una instrumentación para cítara (*Zither*) y piano. La parte de cítara puede ser interpretada con un arpa de concierto actual, si bien el timbre de estos instrumentos es bastante diferente. Véase *Zelter's sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Piano-Forte*. Berlin, Kunst und Industrie Comptoir 1812, pp. 6-7.

<sup>48</sup> Zelter, Carl Friedrich: "Liedsatz". En: Zingel, Hans Jochim: *Neue Harfenlehre. Geschichte – Spielart – Musik in vier Bänden*. Leipzig, Hofmeister 1977, vol. 1, p. 57.

¿Por qué decidió entonces Zelter destinar el acompañamiento de *Der Gott und die Bajadere* al arpa, cuando el piano era el instrumento más habitual en la época de Goethe? Friedenthal (1916) recoge en su edición esta pieza y aventura una posibilidad: la de que el arpa subrayara el carácter oriental, por tanto exótico, del texto. Defiende además la necesidad de interpretarla con un arpa, y no con un piano, debido al timbre tan diferente de ambos instrumentos y a su empaste con la voz:

Zelter komponierte die Ballade für Harfe und Gesang, um schon durch die Instrumentation das exotische Moment zu betonen. Für die Harfe bietet unser Klavier nur einen unvollkommenen Ersatz, denn das Rhapsodische der Komposition und auch Einzelheiten, wie das Nachspiel, das auf der Harfe duftig und leicht hinschwebend, auf dem Klavier aber leer wirkt, weisen auf die originale Besetzung.<sup>49</sup>

Es posible que Grace (1967) tuviera en cuenta la opinión de Max Friedlaender al señalar que “the harp replaced the piano to give the exotic flavor of an Indian legend [...]”<sup>50</sup>. Sin embargo, creo que en la época de Goethe el arpa no era considerada un instrumento “exótico” como lo serían unas castañuelas o una guitarra española, de hecho se tocaba en el ámbito doméstico mucho más que hoy en día. Más bien se la consideraba como un instrumento de origen mucho más antiguo que el piano, y en mi opinión precisamente por eso Zelter decidió destinar *Der Gott und die Bajadere* al arpa. El texto de Goethe trata sobre una leyenda de la India que data de tiempos inmemoriales. Cantarla con un piano o pianoforte sería algo anacrónico, con lo que el compositor probablemente pensara en un instrumento más antiguo. Tal vez Zelter supiera de los orígenes orientales del arpa, o de algún instrumento cordófono proveniente de la India como el *sitar*. Con su sonido acuático y misterioso que el propio Klopstock calificó como *Silberton*, el arpa de ganchos o de pedal debió parecerle a Zelter más apropiada para este texto tan particular de Goethe.

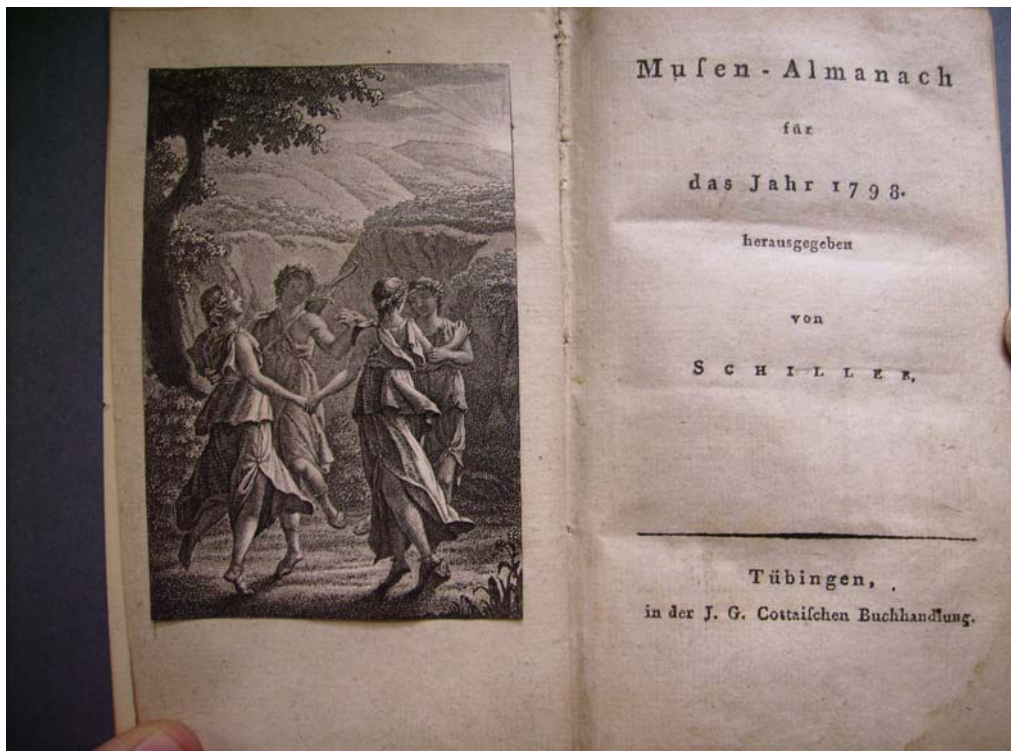
---

<sup>49</sup> *Op. cit.*, 230.

<sup>50</sup> Grace (1969), 70.

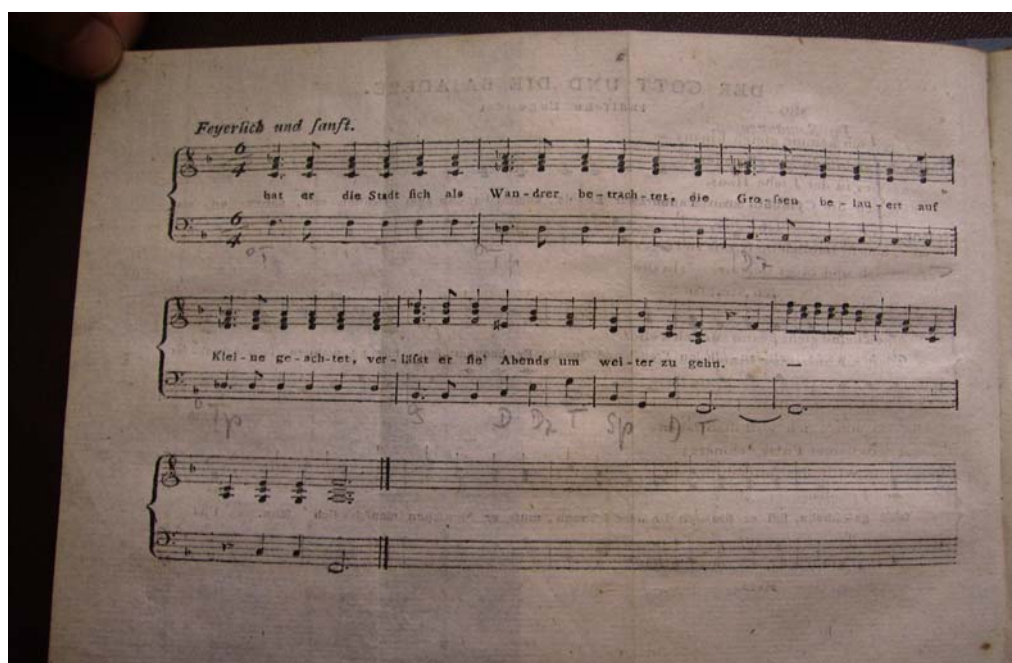
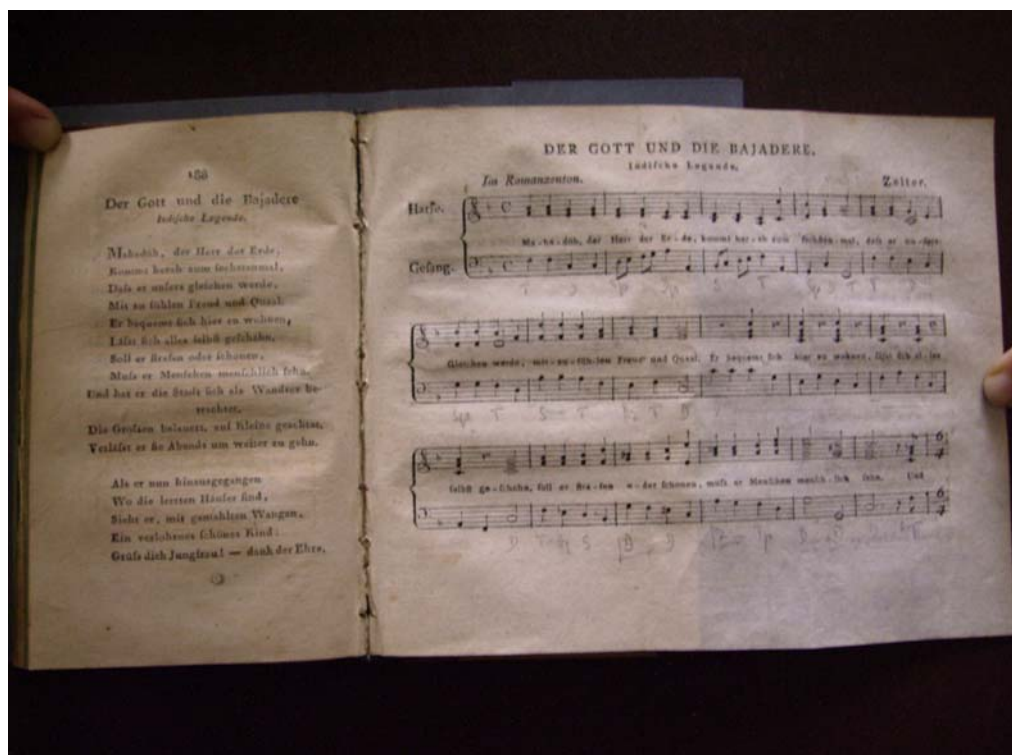


Zelter, Carl Friedrich: "Liedsatz". En: Zingel, Hans Jochim: *Neue Harfenlehre. Geschichte – Spielart - Musik in vier Bänden.* Leipzig, Hofmeister 1977, vol. 1, p. 57.  
Edición y digitaciones de Hans Joachim Zingel.



Schiller, Friedrich (ed): *Musen-Almanach für das Jahr 1798*. Tübingen, Cotta 1797. *Detalle de la portada.*

Frankfurter Goethe-Haus Freies Deutsches Hochstift.  
Signatura: XI M / 30.



Zelter, Carl Friedrich: "Der Gott und die Bajadere. Indische Legende". En:  
Friedrich Schiller (ed): *Musen-Almanach für das Jahr 1798*. Tübingen, Cotta  
1797, p. 188.

Frankfurter Goethe-Haus Freies Deutsches Hochstift. Signatura: XI M / 30.



Der Gott und die Bajadere.  
Indische Legende.

No 9  
Harfe.  
und  
Gesang.

Romanzen.  
Mahadéh, der Herr der Erde, kömmt herab zum sechsten Mal, dafs er unsers Gleich-n

wird, mit zu fühlen Freud' und Quaal. Er bequemt sich, hier zu wohnen, läfst sich alles selbst geschehn,

soll er strafen, o-der schonen, muß er Menschen menschlich sehn. Und hat er die Stadt sich als

Wandrer betrachtet, die Grofsen belauert, auf Kleine geachtet, ver-läfst er sie A-hunds, um

weiter zu gehn

137

Als er nun hinaus gegangen,  
Wo die letzten Läufer sind,  
Sieht er, mit gemalten Wangen,  
Ein verlornes schönes Kind:  
Grüß dich, Jungfrau! - Dank der Ehre,  
Wart, ich komme gleich hinaus -  
Und wer bist du? - Bajadere!  
Und dies ist der Liebe Haus.

Sie rührt sich, die Cymbeln zum Tanze zu schlagen,  
Sie weiß sich so lieblich im Kreise zu tragen,  
Sie neigt sich und biegt sich und reicht ihm den Strauß.

Schmeichelnd zieht sie ihn zur Schwelle,  
Lebhaft ihn ins Haus hinein.  
Schöner Fremdling, Lampenhelle  
Soll sogleich die Hütte sein.  
Bist du müd', ich will dich lahen,  
Lindern deiner Füße Schmerz:  
Was du willst, das sollst du haben,  
Ruhe, Freuden oder Schmerz.

Sie lindert geschäftig geheuchelte Leiden,  
Der Göttliche lächelt, er sieht mit Freuden  
Durch tiefes Verderben ein menschliches Herz.

Und er fordert Slavedienste,  
Immer heit'rer wird sie nur,  
Und des Mädchens frühe Künste  
Werden nach und nach Natur.  
Und so stellet nach der Blüthe  
Bald und bald die Frucht sich ein,  
Ist Gehorsam im Gemüthe,  
Wird nicht fern die Liebe seyn.

Aber sie schärfer und schärfer zu prüfen,  
Wählt der Kenner der Höhen und Tiefen  
Luft und Entsetzen und grimmige Pein.

Und er küßt die bunt' Wangen,  
Und sie fühlt der Liebe Quaal,  
Und das Mädchen steht gefangen,  
Und sie weint zum ersten Mal,  
Sinkt zu seinen Füßen nieder,  
Nicht um Wollust und Gewalt,  
Ach und die gelenkten Glieder,  
Sie versagen allen Dienst.

Und so zu des Lagers vergnüglicher Feier,  
Bereiten dem dunklen behaglichen Schlei-  
Der nächtlichen Stunden, das schönste Gespinnst.

Spät entschlämmt unter Scherzen.  
Früh erwacht nach kurzer Rast.  
Findet sie an ihrem Herzen  
Todt den vielgeliebten Gast.  
Schreiend stürzt sie auf ihn nieder.  
Aber nicht erweckt sie ihn,  
Und man trägt die starren Glieder  
Bald zur Flammengrube hin.

Sie hört die Priester, die Todtengesänge,  
Sie raset und rennet und theilt die Menge.  
Wer bist du? was drängst du zur Grube dich hin?

Hey der Bahre stürzt sie nieder,  
Ihr Geschrei durchdringt die Luft:  
Meinen Gatten will ich wieder!  
Und ich such' ihn in der Gruft.  
Soll zu Asche mir zerfallen  
Dieser Glieder Götterpracht?  
Meinster war es, mein vor allen!  
Ach nur eine süßen Nacht!

Es singen die Priester: Wir tragen die Alten,  
Nach langem Ermatten und spät'm Erkalten,  
Wir tragen die Jugend, noch eh sie gedacht.

Höre deiner Priester Lehn:  
Dieser war dein Gatte nicht.  
Lebte du doch als Bajadere,  
Und so hast du keine Pflicht.  
Nur dem Körper folgt der Schatten  
In das stille Todtenreich,  
Nur die Gattin folgt dem Gatten,  
Das ist Pflicht und Ruhm zugleich.

Ertöne, Trommete, zu heiliger Klage!  
O! nehmet, ihr Götter, die Zierde der Tage,  
O! nehmet den Jüngling in Flammen zu such!

So das Ckud das ohn' Erbarmen  
Mehret ihres Herzens Noth,  
Und mit ausgestreckten Armen  
Springt sie in den heißen Tod,  
Doch der Götter Jüngling hehet  
Aus der Flamme sich empor,  
Und in seinen Armen schwebet  
Die Geliebte mit hervor.

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder,  
Unsterbliche haben verlorne Kinder,  
Mit faustigen Armen zum Himmel empor.

Goethe.

137

Kubik, Reinhold y Meier, Andreas (eds.): *Carl Friedrich Zelter. Lieder. Faksimile der wichtigsten gedruckten Sammlungen nebst kritischem Bericht.* München, Henle 1995, p. 89.

## I. IV. OTRAS VERTONUNGEN DE LA ÉPOCA DE GOETHE Y DEL ROMANTICISMO

El presente apartado se dedicará a aquellos *lieder* para arpa y voz de la época de Goethe y del Romanticismo (entre 1770 y 1850) que se encontraron durante la elaboración de este trabajo en diversas bibliotecas alemanas desde enero de 2006 hasta noviembre de 2011. No es probable que Goethe conociera alguno de ellos, pero tampoco puede descartarse esta posibilidad. Resultan además de gran interés para germanistas, arpistas y musicólogos. Algunos *lieder* incluidos en este apartado están catalogados como perdidos después de la Segunda Guerra Mundial. Estos casos se señalarán con una nota a pie de página.

Las *Vertonungen* son un producto de la estética musical del momento en que fueron compuestas, y por otro constituyen una interpretación personal que el compositor hace del texto. A causa de todo ello es interesante reflejar aquí los *lieder* que he encontrado para arpa y voz con textos de Goethe compuestos en su época y durante el Romanticismo. Esta lista no pretende ser exhaustiva: es muy posible que, a pesar de los esfuerzos de recopilación realizados, no estén incluidos todos los existentes. En todo caso reflejan la estética musical de la época de Goethe y del Romanticismo, y consituyen además una interpretación personal que los compositores hacen de la lírica goetheana.

Para la elaboración de este apartado se ha ampliado la definición de *lied*, incluyendo aquí todas aquellas obras compuestas por músicos alemanes, austriacos y suizos, así como aquellas que se han editado en el ámbito de expresión en lengua alemana aunque sus textos estén en idiomas distintos al alemán. Además se han considerado todas aquellas piezas que abarcan desde 1770 hasta 1850 aproximadamente. Se han tomado ambas decisiones en este trabajo para poder transmitir al lector una visión amplia del género *Vertonung* para arpa y voz de la época de Goethe y del Romanticismo, aunque se rebasen los límites temporales y conceptuales comúnmente aceptados. Si bien estas medidas pueden ser muy discutibles para los puristas, he intentado proporcionar con ellas una visión algo más completa de este subgénero musical tan poco conocido.

La cantata de Felix Blangini **Werther. Cantate (à Voix seule) avec Accompagnement de Piano ou Harpe**<sup>51</sup> no puede ser considerada un *lied* en sentido estricto, ya que el mismo autor escribió en el título *Cantate*. Su extensión es mucho mayor que la de una *Vertonung* y además está en italiano. Sin embargo, el texto de esta pieza se basa en el final de la novela *Die Leiden des jungen Werther*. Fue compuesta cuando el autor trabajaba en Alemania durante la época de Goethe. Giuseppe Marco Maria Felice Blangini, también conocido como Felix Blangini, nació en Turín el 18 de noviembre de 1781 y murió en París el 18 de diciembre de 1841. En 1805 fue nombrado maestro de capilla del duque de Sajonia-Coburgo en Múnich. También estuvo al servicio de Paulina Borghese (1780-1825), la hermana menor de Napoleón. Éste hizo que Blangini se trasladara en 1809 a Kassel, donde trabajó como maestro de capilla para el entonces rey de Westfalia, Jérôme Bonaparte, hasta la caída del mismo.

Lo más probable es que Blangini leyera el *Werther* de Goethe durante los años en los que trabajó en el ámbito de expresión en lengua alemana. Él mismo escribió una cantata italiana sobre los últimos momentos de Werther para tenor y orquesta que se estrenó en Kassel el 14 de marzo de 1813. Es posible que esta pieza sea una reducción para piano o arpa de la cantata para orquesta. Blangini escribió muchas obras, especialmente canciones en italiano y francés, para arpa o piano, consciente de que esta doble instrumentación aumentaría las ventas. La enorme extensión de la pieza y la dificultad de algunas partes hacen pensar más en el piano como instrumento acompañante. *Werther* comienza en re menor y termina en do mayor antes de que se oigan dos golpes de pistola. Se aprecia una gran cantidad de cambios dinámicos, agógicos y de modulaciones. Es una pieza muy exigente tanto para el cantante como para el instrumentista.

La composición de Frid. (sic) Müller **Nachtgesang (O gib, vom weichen Pfühle)**<sup>52</sup> es un *lied* no estrófico que sigue la tradición de las

---

<sup>51</sup> Blangini, Felix: *Werther. Cantate (à Voix seule) Avec Accompagnement de Piano ou Harpe Composée et Dediée à Monsieur le Baron de la Ferté par Felix Blangini*. París, aprox. 1840. Esta pieza ha sido digitalizada por la Biblioteca Estatal Bávara y se encuentra en la siguiente URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00008944/images/index.html?projekt=1199863919&id=00008944&fip=91.13.144.196&no=&seite=2> (01-04-2012).

<sup>52</sup> Müller, Frid.: *Nachtgesang (O gib, vom weichen Pfühle)*. *Gedicht von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte o. der Harfe componirt und dem kurfürstl. hess. Kammer- u. k. k. Hofopernsänger, Herrn Franz Wild, achtungsvoll gewidmet von Frid. Müller*. Viena, Lyra (1) 28, aprox. 1839.



composiciones para piano o arpa. El ejemplar custodiado en la biblioteca del *Goethe-Museum Düsseldorf Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung* de Düsseldorf fue editado en Viena hacia 1839. Se trata de una obra de tres páginas que comienza en si bemol mayor. En la segunda página hay una breve modulación a sol mayor, y de nuevo vuelve a la tonalidad principal. Está en compás de 12/8 y muestra un acompañamiento de semicorcheas mucho más cómodo para el piano que para el arpa. Sin embargo, la indicación de *moderato* hace que sea más fácil preparar esta obra en el instrumento que nos ocupa. Se observa la presencia de reguladores e indicaciones dinámicas como *p* o *pp*, así como de velocidad (*ritenuto*, *a tempo*...). La abundancia de éstas, así como la fecha de publicación aproximada de la obra hacen pensar que estamos ante un *lied* romántico, pues debió salir a la luz pocos años después de la muerte del autor. Aunque es más fácil su interpretación en el piano que en el arpa, es realizable en un arpa de concierto actual. Además, un arpa como instrumento acompañante evocaría el instrumento cordófono con el que se acompaña el yo lírico, asociación que resulta imposible con un piano.

La obra de Conradin Kreutzer ***Der Sänger. Ballade von Göthe für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte oder der Harfe***<sup>53</sup> fue publicada de manera póstuma. El texto se encuentra en *Die Lehrjahre von Wilhelm Meister*, y es la primera canción de la novela que entona el arpista Augustin acompañándose de este instrumento. Conradin Kreutzer o Kreuzer (Messkirch, 22 de noviembre de 1780 – Riga, 14 de diciembre de 1849) fue un prolífico compositor y director de orquesta. Cultivó el género *lied* entre otros muchos, y algunas de sus obras todavía se interpretan en las salas de concierto alemanas. *Der Sänger* es una *Vertonung* de cinco páginas de extensión que está compuesta en 4/4 y su tonalidad principal es sol mayor. En la página 4 se observa una modulación a mi bemol mayor (*maestoso*) para volver a sol mayor poco después (*a tempo*). Existen varias alteraciones accidentales, pero la obra acaba en la tonalidad con la que empezó. El compositor indica que se ha de interpretar a un ritmo *Allegro*, y a lo largo de la obra encontramos indicaciones dinámicas que abarcan desde *pp* a *ff*, así como reguladores, *crescendi* y *decrescendi*. La velocidad ha de variar según las indicaciones del compositor: *a tempo*

---

<sup>53</sup> Kreutzer, Conradin: *Der Sänger. Ballade von Göthe für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte oder der Harfe*. Viena, Göggl aprox. 1845. La Biblioteca Estatal Bávara dispone de un ejemplar digitalizado en la siguiente URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0004/bsb00042158/images/index.html?projekt=1199863919&id=00042158&fip=91.13.144.196&no=3&seite=5> (01-04-2012).

*1mo, calando...* El instrumento acompañante, arpa o piano, tiene también partes solistas importantes, pues suelen marcar el cambio de una escena a otra (por ejemplo cuando el cantor entra en el castillo o cuando finaliza su canción ante el rey y su corte). Todas estas características (partes solistas del instrumento acompañante, profusión de indicaciones dinámicas y de velocidad, etc.) son más propias del *lied* romántico que de la época de Goethe, lo que también correspondería a la época en la que se compuso esta obra.

El texto es el poema *Der Sänger*, que Goethe escribió en 1783. Más tarde el autor lo incluyó en su novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. También aparece en *Gedichte. Ausgabe letzter Hand*. En el capítulo 11 del segundo libro de la novela, Wilhelm entra en una taberna y ve allí a un misterioso arpista ambulante. Éste se gana la vida entreteniéndolo a los parroquianos con su música allá donde va. Su maravillosa música impresiona a Wilhelm, quien lo felicita:

Kaum hatte er geendigt, als ihm Wilhelm zurief: wer du auch seist,  
der du als ein hülfreicher Schutzgeist mit einer segnenden und  
belebenden Stimme zu uns kommst, nimm meine Verehrung und  
meinen Dank, fühle, daß wir alle dich bewundern, und vertrau uns,  
wenn du etwas bedarfst.

Der Alte schwieg, ließ erst seine Finger über die Saiten schleichen,  
dann griff er sie stärker an, und sang:

Was hör' ich draußen vor dem Tor?  
Was auf der Brücke schallen?  
Laßt den Gesang zu unserm Ohr  
Im Saale widerhallen!  
Der König sprach's, der Page lief,  
Der Knabe kam, der König rief:  
Bring' ihn herein den Alten.

Gegrüßet seid ihr hohe Herrn,  
Gegrüßt ihr schöne Damen!  
Welch reicher Himmel! Stern bei Stern!  
Wer kennet ihre Namen?  
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit  
Schließt Augen euch, hier ist nicht Zeit  
Sich staunend zu ergötzen.

Der Sänger drückt die Augen ein,  
Und schlug die vollen Töne,  
Der Ritter schaute mutig drein,  
Und in den Schoß die Schöne.  
Der König, dem das Lied gefiel,  
Ließ ihm, zum Lohne für sein Spiel,  
Eine goldne Kette holen.

Die goldne Kette gib mir nicht,  
Die Kette gib den Rittern,  
Vor deren kühnem Angesicht  
Der Feinde Lanzen splittern.  
Gib sie dem Kanzler, den du hast,  
Und laß ihn noch die goldne Last  
Zu andern Lasten tragen.

Ich singe, wie der Vogel singt,  
Der in den Zweigen wohnt.  
Das Lied, das aus der Kehle dringt,  
Ist Lohn, der reichlich lohnet;  
Doch darf ich bitten, bitt' ich eins,  
Laßt einen Trunk das besten Weins  
In reinem Glase bringen.

Er setzt es an, er trank es aus.  
O Trank der süßen Labe!  
O! dreimal hochbeglücktes Haus  
Wo das ist kleine Gabel!  
Ergeht's euch wohl, so denkt an mich,  
Und danket Gott, so warm als ich  
Für diesen Trunk euch danke.

Da der Sänger nach geendigtem Liede ein Glas Wein, das für ihn eingeschenkt da stand, ergriff, und es mit freundlicher Miene, sich gegen seine Wohltäter wendend, austrank, entstand eine allgemeine Freude in der Versammlung. Man klatschte, und rief ihm zu, es möge dieses Glas zu seiner Gesundheit, zur Stärkung seiner alten Glieder gereichen. Er sang noch einige Romanzen und erregte immer mehr Munterkeit in der Gesellschaft.<sup>54</sup>

Kreutzer compuso el acompañamiento de *Der Sänger* para piano o arpa, al igual que con otras *Vertonungen*. Sin duda la parte instrumental es mucho más sencilla para el piano<sup>55</sup>, ya que en el arpa no se pueden realizar todas las notas de la partitura a la velocidad exigida. Sin embargo, son posibles pequeñas adaptaciones que no varíen el tempo ni la melodía del acompañamiento para acomodar mejor la velocidad al instrumento que nos ocupa. En mi opinión, el esfuerzo merece la pena porque la interpretación de esta obra con un arpa de concierto provoca en el oyente una asociación con el arpista de *Wilhelm Meister* que no es tan evidente con un piano.

---

<sup>54</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 9, pp. 483-485.

<sup>55</sup> Sólo tenemos conocimiento de una grabación de esta obra, y está realizada con un piano: *Conradin Kreutzer, Ausgewählte Lieder. Christian Elsner Tenor. Eugen Wangler Piano*. Orfeo, 1999 C 421 991 A. No se han podido encontrar grabaciones con arpa para este trabajo, probablemente debido a que esta pieza es desconocida dentro del repertorio artístico. Su posible estreno en España se llevó a cabo por el dúo "María García y Anna Macías" el 11 de septiembre de 2007 en la basílica del Real Monasterio de Yuste (Cáceres).

Como conclusión de este anexo se incluye una lista de **Vertonungen de la época de Goethe y del Romanticismo, originales para voz y arpa, cuyos textos no son de Goethe**. He intentado que esta lista, de especial interés para musicólogos y arpistas, sea lo más completa posible. Se han considerado la época de Goethe y el Romanticismo en un espacio de tiempo más amplio del habitual: de 1770 hasta 1850 según la fecha de publicación de las *Vertonungen*. En algunas obras no aparece el año de publicación; no obstante, teniendo en cuenta las fechas de nacimiento y defunción de los compositores, se puede comprobar si pertenecen a las coordenadas temporales que aquí interesan.

Algunas partituras no especifican el instrumento polifónico que debe realizar el acompañamiento. Se han incluido en esta lista aquellas *Vertonungen* cuyo acompañamiento sería perfectamente interpretable con un arpa de pedal de movimiento simple o doble. Esta circunstancia se indica en cada caso con una nota a pie de página para mantener el rigor musical. Por último se ha decidido insertar también en esta lista algunas obras que, aunque específicamente compuestas para piano, se pueden tocar en el arpa de pedal. Se trata de dos obras de la pianista y arpista Luise Reichardt (1779-1826) y de la concertista Helene Riese (1795-1835). Estos dos casos están señalados con sus correspondientes notas a pie de página.

ANÓNIMO: "Lied. Die Liebe lehrt in den dunkeln Kummertagen, aus Lafontaines Erzählung die Harfenistinn mit Begleitung der Harfe oder des Piano-Forte". En: Böhme, J. A.: (ed.): *Auswahl der vorzüglichsten Compositionen für das Piano=Forte oder Clavier*. Hamburgo, Böhmer (sin año), nº 31.

BALDEWEIN, J. C.: *Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe in Musik gesetzt und seinem Freunde Herrn Ober-Inspektor Brandau gewidmet von J. C. Baldewein*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, aprox. 1825-1830.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Todas las canciones pueden tocarse con arpa o piano, según se indica en el acompañamiento instrumental. *Sehnsucht nach der Heimath* (pp. 3-5) parece más indicado para piano por las numerosas alteraciones accidentales. *An die Harfe* (pp. 6-7) sería, por su texto, más indicada para el arpa. Siguen *Ständchen* (p. 8), *Das Kind im Walde* (pp. 9-10) y *Lied der Evelina aus Ludwig XI* (p. 11). El acompañamiento con arpeggios de esta última quedaría especialmente bonito con un arpa. *Abendfeier* (pp.

BLANGINI, FELIX: *Douze Canzonettes pour une et deux Voix avec accompagnement de piano ou harpe*. Berlín, Schlesinger (sin año).<sup>57</sup>

BLANGINI, FELIX: *La lyre des Dames, ou choix de Musique nouvelle pour le chant, avec accompagnement de Pianoforte ou Harpe*. Viena (sin año).<sup>58</sup>

BÖHEIM, J. M.: *Auswahl von Maurer Gesängen mit Melodien der vorzüglichsten Componisten. Erste Abtheilung*. Berlín, Maurer 1817.<sup>59</sup>

BÖHEIM, J. M.: *Auswahl von Maurer Gesängen mit Melodien der vorzüglichsten Componisten. Zweiter Theil*. Berlín, aprox. 1811.<sup>60</sup>

DALBERG, Johann Friedrich Hugo von: *VI Geistliche Lieder gesetzt von F. von Dalberg*. Maguncia, Zulehner (sin año).<sup>61</sup>

DALBERG, Johann Friedrich Hugo von: *12 Lieder in Musik gesetzt*. Bonn, Simrock 1798-1799.<sup>62</sup>

DALBERG, F. von: *Lieder Ihro Durchlaut der Frau Herzogin von Pfalz Zweybrücken zugeeignet von F. von Dalberg*. Maguncia, Schott (sin año).<sup>63</sup>

---

12-13) presenta un texto de Christoph August Tiedge (1754-1841). A pesar de los cromatismos, su escasa velocidad permite hacer bien los cambios de pedal en el arpa.

<sup>57</sup> El compositor indica inmediatamente después del título "*paroles italiennes et allemandes*". Efectivamente, cada una de estas canciones incluye un texto en italiano y en alemán. No todas ellas son para arpa: sólo en las seis primeras se especifica el acompañamiento "*piano ou harpe*". El resto son sólo para piano.

<sup>58</sup> La Biblioteca Estatal Bávara cuenta con un ejemplar en microfilm editado en París, "*chez l'auteur*". La obra no especifica el año de publicación.

<sup>59</sup> La Biblioteca Estatal de Berlín dispone de un ejemplar de esta curiosa colección de cantos masónicos, al cual le faltan las páginas comprendidas entre la 129 y la 191. En general no se especifica el instrumento que acompaña a las voces, aunque a veces se indica expresamente el acompañamiento para piano. Todas las piezas se pueden tocar con dicho instrumento o con un arpa.

<sup>60</sup> El ejemplar consultado no concreta instrumentos acompañantes. En algunos casos aparece la indicación "*Klavier*". No obstante, todas las piezas se pueden interpretar con piano o arpa.

<sup>61</sup> En esta obra no se especifica el instrumento acompañante, sino solamente aparece la palabra "*Begleitung*". El acompañamiento musical es perfectamente realizable con un arpa de pedal de movimiento simple o doble.

<sup>62</sup> Sin indicación de instrumentos para el acompañamiento, que se puede llevar a cabo con arpa o con un instrumento de tecla.

<sup>63</sup> El ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Estatal de Berlín presenta una segunda parte, titulada *Zweite Sammlung*. No se especifica ningún instrumento concreto para el acompañamiento de las piezas, que se pueden tocar con piano o arpa.

GYROWETZ, ADALBERT: *VI Lieder mit Begleitung des Klaviers oder Harfe op. 38*. Offenbach, André (sin año).<sup>64</sup>

GYROWETZ, ADALBERT: *VIII Ariette italiane con accompagnamento di cembalo o arpa op. 17*. Viena, Artaria & Co. (sin año).

GYROWETZ, ADALBERT: *IX deutsche Lieder für das Klavier oder Harpe, in Musik gesetzt op. 22*. Viena, Mollo aprox. 1798.<sup>65</sup>

GYROWETZ, ADALBERT: *Sei ariette italiane con accompagnamento di cembalo o arpa op. 6*. Viena, Artaria & Co. (sin año).

HEINE, FRIEDRICH: *Lieder und Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Harfe, in Musik gesetzt, und Ihro Kaiserlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin Helena Pawlowna - - gewidmet von Friedrich Heine, Herzogl. Mecklenb. Schwer. Kammermusikus*. Leipzig, Breitkopf und Härtel aprox. 1797-1808.<sup>66</sup>

ISOUARD, NICCOLÒ: *Sechs Canzonetten (italienisch und deutsch) für eine Singstimme und Pianoforte oder Harfe*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (sin año).<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Aunque no se sabe el año exacto en que fueron publicadas las obras de Adalbert Gyrowetz que aparecen en esta lista, sí es posible afirmar que todas ellas son anteriores a 1800. Véase Schlager, Karlheinz (red.): *Répertoire International des Sources Musicales. Einzeldrucke vor 1800*. Kassel, Bärenreiter 1972, vol. A/I/3, pp. 417-418.

<sup>65</sup> Citado según Salmen, Walter: "Lieder zur Harfe im Zeitalter Goethes – Lieder à la harpe au temps de Goethe – Songs to the harp in the time of Goethe". En: *HARPA* 5 (1) 1992, pp. 44-49. No ha sido posible encontrar dicha obra para la elaboración de este trabajo.

<sup>66</sup> Según el catálogo de la Biblioteca Estatal de Berlín de junio de 2011, este ejemplar se encuentra actualmente perdido.

<sup>67</sup> También aquí se puede dudar si se trata de una colección de *lieder* o de *canzonette*. Sin embargo, al contar con todos sus textos en alemán y estar editada en Leipzig he creído coherente incluir esta obra en el presente apartado. En ella no aparece el nombre del autor o del traductor de los textos. En las seis canciones se especifica que el acompañamiento es para pianoforte, aunque gracias al título se pueden interpretar también con un arpa. Especialmente indicada para este instrumento parece *Bei labbri che amore formò / Ihr Lippen, geschaffen* (pp. 2-3) gracias a sus arpeggios desplegados en forma de tresillos en la mano derecha. *Ch'io mai vi possa / Lohnen dein Lieben* (pp. 7-9) y *Alla stagion novella / Wie auf den Ruf des Lenzes* (pp. 10-12) también se prestan a ser interpretadas con un arpa. No obstante, todas las piezas de esta colección se pueden llevar perfectamente al arpa de concierto actual.

KREUTZER, CONRADIN: "Harfner Lied am Hochzeitmahle". En: *íd.: Sechs Lieder von Uhland op. 23*. Berlín, Schlesinger aprox. 1821, pp.14-15.<sup>68</sup>

KREUTZER, CONRADIN: *Drei salomonische Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe op. 22*. Bonn / Colonia, Simrock aprox. 1823.<sup>69</sup>

LEDESMA, MARIANO DE: *Seis canciones espanolas con accomp. de Pfte o Harpa por M. de L.* Leipzig, Kunst- und Industrie Comptoir (sin año).<sup>70</sup>

DE LUSSE, CHARLES: *Seis Cantiones Españolas con accompagnement de Pianoforte o Harpa*. Leipzig y Berlín (sin año).<sup>71</sup>

MARTIN Y SOLER, VICENTE: *12 Canzonette Italiane, Canto col acc. del Cembalo o Arpa o Chitarra*. Viena 1787.<sup>72</sup>

MARTÍN Y SOLER, VICENTE: *Son pur follie vanerelli. Cavatina avec accompagnement de piano ou harpe par Leutz*. París, Naderman (sin año).

---

<sup>68</sup> La Biblioteca Estatal Bávara dispone de otra edición en microfilm: se titula *Sechs Lieder von Uhland mit Begleitung der Guitarre*. No aparece ningún año en la portada. *Jägerlied* (pp. 6-7) no aparece aquí, probablemente por su acompañamiento con trinos poco apto para la guitarra. *Harfnerlied am Hochzeitmahle* (pp. 12-13) no lleva indicación para arpa. El acompañamiento está ligeramente variado en las figuraciones, que son más lentas y tienen menos arpeggios. Sin duda se trata de una solución específica para la guitarra.

<sup>69</sup> El ejemplar del que dispone la Biblioteca Estatal Bávara parece ser una reedición de 1879. Los textos son de C. A. Tiedge. *Lied* (pp. 2-3) resultaría, en mi opinión, más indicado para el piano, ya que los *staccatti* y trinos de la mano derecha presentan gran dificultad para el arpa. *Wechsel=Gesang. Sopran und Tenor* (pp. 4-9) es un diálogo entre dos voces. El acompañamiento instrumental con acordes arpegiados y tresillos en la mano derecha parece muy apropiado para el instrumento que nos ocupa. *Sulamith* (pp. 10-15) requiere habilidad en la mano derecha, aunque es perfectamente interpretable con arpa. El número 8 de la AMZ, correspondiente al 19 de febrero de 1823, incluye un artículo dedicado a este ciclo. Véase "Kurze Anzeige". En: *op. cit.*, col. 131-132.

<sup>70</sup> Según el catálogo de la Biblioteca Estatal de Berlín de junio de 2011, este ejemplar se encuentra actualmente perdido. La Biblioteca Estatal Bávara dispone de una edición con acompañamiento para guitarra. Véase de Ledesma, Mariano: *Sechs spanische Lieder (mit unterlegtem deutschem Text) in Musik gesetzt von Mariano de Ledesma. Für die Guitarre arrangirt von A. Matthaei*. Leipzig y Berlín, Kunst und Industrie-Comptoir 1807.

<sup>71</sup> Según el catálogo de la Biblioteca Estatal de Berlín de junio de 2011, este ejemplar se encuentra actualmente perdido.

<sup>72</sup> Esta obra está digitalizada por la Biblioteca Estatal Bávara: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00002067/images> (01-04-2012). Aunque se trata de una colección de cancioncillas en italiano cuyo autor es español, se ha incluido esta obra aquí por estar editada en Viena.

MÉHUL, ÉTIENNE NICOLAS: *Romanze aus der Oper die beyden Füchse mit Begleitung des Forte-Piano, oder Harfe*. Viena, Mollo (sin año).

MÜLLER, S.: *VI neue Lieder bey dem Klaviere oder bey der Harfe zu singen*. Viena 1799.<sup>73</sup>

NAUMANN, JOHANN GOTTLIEB: *VI Neue Lieder mit Begleitung des Forte-Piano oder der Harfe*. Berlín, Günther (sin año).<sup>74</sup>

NEEFE, CHRISTIAN GOTTLÖB: *Bilder und Träume von Herder*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (sin año).<sup>75</sup>

PALLAS, FRIDERIKE: *Lieder für Clavier und Harfe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel (sin año).<sup>76</sup>

PLATH, SOPHIE: *50 alte und neue Deutsche Volkslieder und ihre Singweisen mit Klavier- oder Harfenbegleitung*. Múnich, Falter 1835.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Citado según Salmen (1992), 44-49. No ha sido posible encontrar dicha obra durante la elaboración de este trabajo.

<sup>74</sup> Ninguno de estos seis *lieder* tiene un acompañamiento especialmente “arpístico”, aunque todos ellos se pueden interpretar en un arpa de pedal. *Alles um Liebe. von Kosegarten* (pp. 4-5) e *Ich. von Gleim* (pp. 6-7) muestran especial dificultad para este instrumento por los trinos y cromatismos en la mano derecha, que son más fácilmente interpretables en el piano. *Erinnerung. von Elisa* (p. 12-13) y *Nachtgesang. von Kosegarten* (p. 14) son en mi opinión los más apropiados para arpa.

<sup>75</sup> No señala instrumento acompañante. Las obras de esta colección son perfectamente realizables en el arpa de pedal de movimiento simple o doble. El catálogo de Breitkopf & Härtel de 1903 no indica año de publicación.

<sup>76</sup> El catálogo de Breitkopf & Härtel de 1903 no especifica año de publicación. Esta colección está dedicada a la duquesa viuda Anna Amalia de Sajonia-Weimar y Eisenach. No todas las piezas, sin embargo, están destinadas para el arpa. *Nähe des Geliebten* (p. 1) es la única *Vertonung* de un texto goetheano de la colección, pero la compositora indica que está destinada al piano. Aunque es perfectamente realizable en el arpa actual, su ejecución en este instrumento no tendría rigor musicológico ni histórico. *Mailied*, con texto de Friedrich Haug (1761-1819), cuenta con un acompañamiento específico para piano (p. 2) y para arpa (p. 4). Lo mismo ocurre con *Arie*, con texto de Kramer (acompañamiento para piano en p. 6 y para arpa en p. 7). *An das Clavier* (pp. 10-11) tiene un acompañamiento destinado para piano o arpa indistintamente. El texto es de Philippine Gatterer (1756-1831).

<sup>77</sup> Esta colección contiene cincuenta canciones en lengua alemana con acompañamiento para arpa o piano. Los textos son muy variados: desde canciones populares bávaras hasta cancionero religioso católico y protestante. Hay incluso varios textos de *Des Knaben Wunderhorn*. Destacan aquí dos sencillas canciones con texto de Uhland: *Der Hirtenknab* (pp. 28-29), *Der Wirthin Töchterlein* (pp. 30-31). Ambas son perfectamente interpretables con arpa de pedal o de ganchos. Cabe mencionar además un arreglo de la *Vertonung* de Louise Reichardt (hija del compositor J. F. Reichardt) *Zu Coblenz auf der Brücke* (p. 70).



REICHARDT, JOHANN FRIEDRICH: *Douze élégies et romances avec accompagnement de forte-piano ou harpe*. Berlín, Werckmeister 1804.<sup>78</sup>

REICHARDT, JOHANN FRIEDRICH: *Six Romances avec Accompagnement de Fortepiano ou Harpe*. París y Berlín 1805.

REICHARDT, LOUISE: *Sieben romantische Gesänge von Ludwig Tieck*. Hamburgo, Böhme (sin año).<sup>79</sup>

REICHARDT, LOUISE: *Zwölf Gesänge mit Begleitung des Fortepiano*. Hamburgo, Böhme aprox. 1815.<sup>80</sup>

RIESE, HELENE: *Lied von Göthe aus Wilhelm Meister komponirt und zugeeignet an Caroline Lauska von Helene Riese op. 4*. Berlin, Kunst- und Industrie Comptoir (sin año).<sup>81</sup>

SCHMIDT, LEOPOLD (ed.): *Fünf und Zwanzig Lieder. In Musik*

---

<sup>78</sup> Las doce “elegías y romances” comprenden doce obras con textos en francés escritos por Hoffmann, Morel, Segur *l'ainé* y Bouflers. Está dedicada a Hortensia de Beauharnais (1783-1837), la esposa de Luis Bonaparte (1778-1846). Desde este punto de vista es discutible si estamos realmente ante una colección de *lieder*. Sin embargo, esta obra fue compuesta por un músico alemán y editada en Berlín; Reichardt debió escribir esta colección cuando trabajaba como maestro de capilla para el rey de Prusia. Tuvo cierta repercusión en el ámbito de expresión en lengua alemana gracias a la crítica (*Kurze Anzeige*) que apareció publicada en la AMZ número 42 correspondiente al 29 de septiembre de 1804: “Was die meisten Reichardtschen Kompositionen auszeichnet, ist Originalität, kunstvolle Behandlung und Abgemessenheit des Ganzen, bey richtiger Darstellung des Einzelnen. Was sich nicht an ihnen auszeichnet, ist eine gewisse Methode, von der der Verf. nur selten abgeht, und die zuweilen ins Trockene fällt. Auch diese seine mitgetheilten Romanzen und Elegieen sind voll Schönheiten und Charakter, aber mitunter etwas breit und gezogen. Die erste Elegie ist ein Muster, wie man Elegieen musikalisch behandeln und darstellen soll. [...] Eben so gelungen ist der Chanson: un jour sous la coudrette etc.”. *Op. cit.*, col. 875s.

<sup>79</sup> Todos los *lieder* de esta colección están compuestos para piano a excepción de dos, en los que no aparece ninguna indicación instrumental. Son perfectamente realizables en el piano, arpa de pedal y cualquier otro instrumento de tecla. La primera *Vertonung* que no indica instrumentación acompañante es *Liebe* (p. 8), y la segunda es titula *Verlohrnes Glück* (p. 9). Los acordes arpegiados de esta segunda *Vertonung* hacen pensar en el arpa de pedal como el instrumento acompañante más adecuado.

<sup>80</sup> Todas las piezas de esta colección son perfectamente interpretables con un arpa de pedal de movimiento simple o doble. De especial interés es una sencilla composición para laúd y voz que se titula *Ich wollt' ein Sträuslein binden* (p. 7). El texto es de Clemens Brentano y es susceptible de interpretarse especialmente bien en el arpa.

<sup>81</sup> Esta obra, aunque original para piano, se puede interpretar también con un arpa de movimiento simple o doble. Se piensa que puede datar del año 1811.

gesetzt von Corona Schröter. Leipzig, Insel-Verlag 1907.<sup>82</sup>

SCHRATTENBACH: *XII Lieder fürs Klavier oder die Harfe*. Viena, Mollo 1785.<sup>83</sup>

SCHUMANN, ROBERT: *Drei Gesänge aus Lord Byrons Hebräischen Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte op. 95*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1887 (compuesto en 1849).<sup>84</sup>

SCHUMANN, ROBERT: *Drei Gesänge aus Lord Byrons Hebräischen Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte op. 95*. Bonn, Simrock 1887.<sup>85</sup>

WOLFF, CHRISTIAN MICHAEL: *Sammlung von Oden und Liedern zum Singen bey'm Clavier und Harfe*. Stettin 1777.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Edición facsímil de Schröter, Corona: *Fünf und Zwanzig Lieder*. In *Musik gesetzt von Corona Schröter*. Weimar, Hoffmann 1786. No aparece ninguna especificación de instrumento acompañante. Las obras de esta colección son perfectamente realizables en cualquier instrumento de tecla, así como en el arpa de pedal de movimiento simple o doble, si bien este último instrumento no existía cuando se publicó la colección. Algunas piezas, como *VII. Klage* o *XVI. Amor und Bachus* se podrían interpretar incluso con un arpa de ganchos. No se sabe, sin embargo, si la autora tenía en mente al arpa cuando compuso esta obra. Las piezas más conocidas son *Manchen langen Tag* (p. 12), y *Wer reit't so spät durch Nacht und Wind?* (p. 24), con textos de Goethe. Ambos son *lieder* estróficos con acompañamiento polifónico sencillo y melodía agradable.

<sup>83</sup> Citado según Salmen (1992), 44-49. No ha sido posible encontrar dicha obra durante la elaboración de este trabajo.

<sup>84</sup> Edición de la obras completas de Robert Schumann realizada por Clara Schumann. La Biblioteca Estatal Bávara dispone de un ejemplar digitalizado en la siguiente URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0003/bsb00033498/images/index.html?projekt=1229602060&id=00033498&fip=91.13.142.77&no=&seite=2> (01-04-2012).

<sup>85</sup> La Biblioteca Estatal Bávara dispone de un ejemplar digitalizado en la siguiente URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00009744/images/index.html?projekt=1199863919&id=00009744&fip=91.13.142.77&no=3&seite=5> (01-04-2012).

<sup>86</sup> Según el catálogo de la Biblioteca Estatal de Berlín de junio de 2011, este ejemplar se encuentra actualmente perdido.

**WERTHER**  
*Cantata*  
*Del Maestro Felice Blangini*

*Sopr' Intendente 1<sup>mo</sup> della Capella di Sua Maestà il Rè di Francia, ect.*  
*Proprietà dell'Autore.*      **PREZZO 12!**      *Registrato alla Biblioteca del Rè.*  
*In Parigi, Presso L'Autore, Rue des Petites Ecuries, N<sup>o</sup> 9.*

Gravé par M<sup>lle</sup> Jouhannet.

Grave:

PIANO  
ou  
HARPE.

Récitatif

Al-la me-tà del te-ne-broso gi-ro s'appressa om-la notte, o-ra fu-

Blangini, Felix: Werther. Cantate (à Voix seule) Avec Accompagnement de Piano ou Harpe Composée et Dediée à Monsieur le Baron de la Ferté par Felix Blangini. Paris, aprox. 1840.

Bayerische Staatsbibliothek München. Signatura: 4 Mus.pr. 60119.

**NACHTGESANG,**  
von GÖTHER. Musik v. F. MÜLLER

(M.M. ♩ = 63)

Moderato.

O! gib, von wei - chem Pfüh - - le, träu - - mend — ein

halb Gehör! Bey mei - nem Sai - ten - spie - - le schla - - fe,

*ritenuto* *a tempo*  
schlafe was willst du mehr? Bey meinem Sai - ten - spie - le seg - net der Ster - ne Heer die

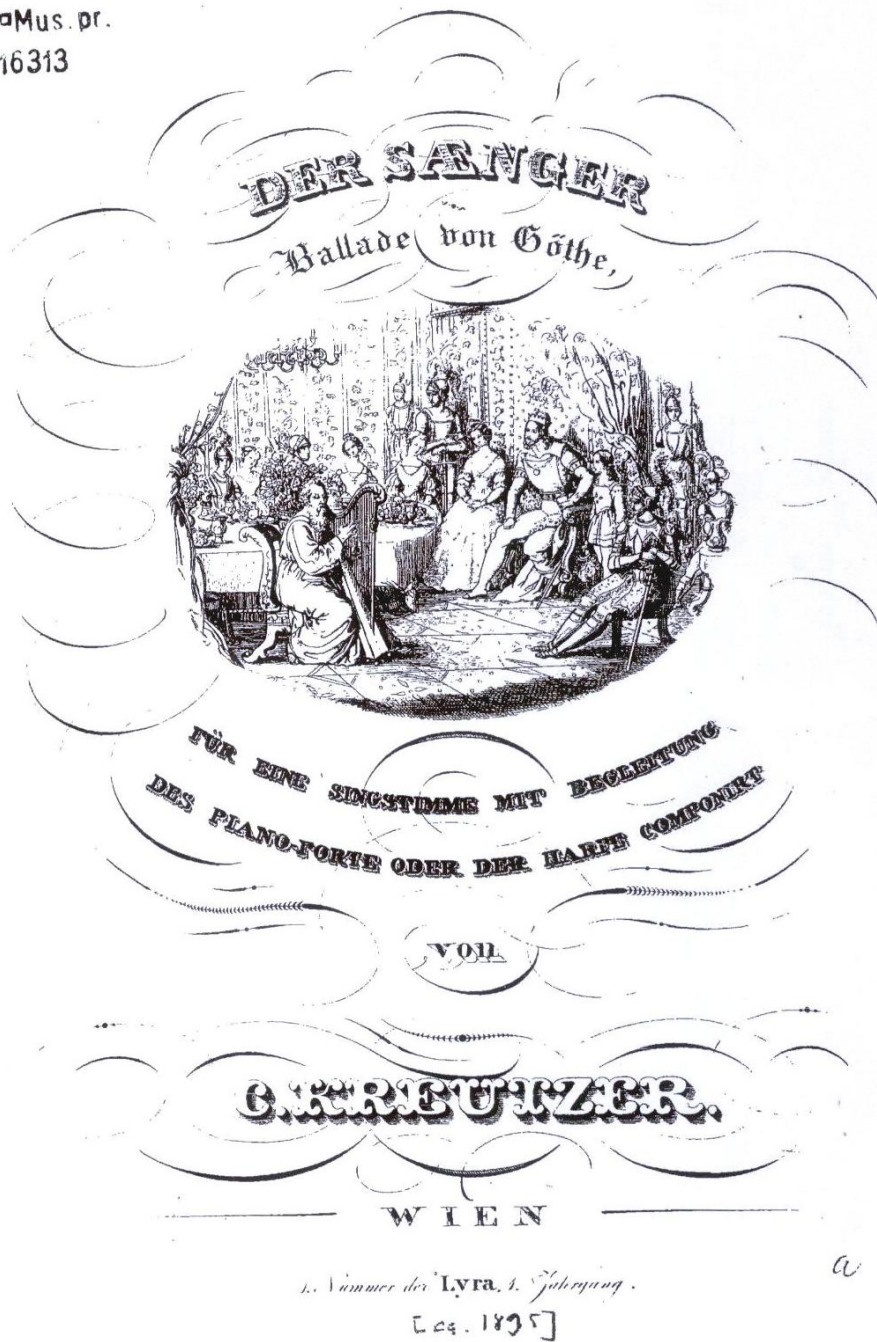
23

Müller, Frid: *Nachtgesang* (O gib, vom weichen Pfühle). Gedicht von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte o. der Harfe componirt und dem kurfürstl: hess: Kammer- u. k. k. Hofopernsänger, Herrn Franz Wild, achtungsvoll gewidmet von Frid. Müller.  
Viena, Lyra (1) 28, aprox. 1839.

Biblioteca del Goethe-Museum Düsseldorf Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung. Signatura: KM 961.



4 Mus. pr.  
16313



Kreutzer, Conradin: *Der Sänger. Ballade von Göthe für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte oder der Harfe.* Viena, Göggl (aprox. 1845).

*Detalle de la portada.*

*Bayerische Staatsbibliothek München. Signatura: 4 Mus.pr. 16313.*

**DER SÄNGER .**  
Ballade von GÖTHER, Musik von C. KREUTZER.

(M. M. ♩ = 104.)

**Allegro .**

Recit.  
Was hör' ich draussen vor dem Thor, was  
auf der Brücke schallen? lass den Ge-sang vor un-serm Ohr im Saale wie - der -  
hallen!  
a tempo.  
p der Kö-nig sprach's der Pa-ge lief, der Pa-ge  
moderato  
kam, der Kö-nig rief: Lasst mir her - ein den Al - ten!

Kreutzer, Conradin: *Der Sänger. Ballade von Göthe für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte oder der Harfe.*  
Viena, Göggl aprox. 1845.

Bayerische Staatsbibliothek München. Signatura: 4 Mus.pr. 16313.



## **ANEXO II**

---





## II. I. ÓPERA Y *SINGSPIEL* EN LA ÉPOCA DE GOETHE

Los géneros musicales ópera y *Singspiel* son difíciles de definir, ya que a veces sus límites no están claros. La ópera es, desde la segunda mitad del siglo XVII, la puesta en escena de una acción dramática con tema profano en la que confluyen la palabra, la representación teatral y la música. Los actores, que suelen ser músicos profesionales, interpretan todo el texto o la mayor parte del mismo de manera cantada. Actualmente se considera que la ópera es sinónimo de la denominación *Dramma per musica*. La ópera tiene muchos subgéneros (*opera seria*, *opera buffa*, *tragédie lyrique*...), y uno de ellos es el llamado *Singspiel*, subgénero que tuvo su origen en el ámbito de expresión en lengua alemana.

Un *Singspiel* es un tipo de ópera en alemán que surgió en el siglo XVIII gracias al compositor Johann Adam Hiller. Está muy influenciado por la *opera buffa* italiana, aunque cuenta con algunas características propias: el *Singspiel* representa el mundo obrero y del campo de manera idealizada e ingenua. A menudo presenta la contraposición entre la ciudad y el medio rural. También se observa cierta influencia de los dramas sentimentales. En este subgénero se observan elementos humorísticos, y los diálogos hablados entre los personajes se interrumpen con números musicales.

El propio Goethe intentó elevar este subgénero musical a una categoría más alta con sus textos. Sin embargo, esto no fue posible por no encontrar músicos de su altura artística. Él mismo sitúa lo siguiente en noviembre de 1786 dentro de su obra *Italienische Reise* (1829):

Ich hatte mir zu ihnen eine dritte mittlere, leicht zu besetzende Stimme gedacht, und so war denn schon vor Jahren das Singspiel "Scherz, List und Rache" entstanden, das ich an Kaysern nach Zürich schickte, welcher aber als ein ernster, gewissenhafter Mann das Werk zu redlich angriff und zu ausführlich behandelte. Ich selbst war ja schon über das Maß des Intermezzo hinausgegangen, und das kleinlich scheinende Sujet hatte sich in so viel Singstücke entfaltet, daß selbst bei einer vorübergehenden sparsamen Musik drei Personen kaum mit der Darstellung wären zu Ende gekommen. [...] Unglücklicherweise litt es nach frühern Mäßigkeitsprinzipien an einer Stimmenmagerkeit; es stieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriakbüchsen des Doktors gern beleben mögen, um ein Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die "Entführung aus dem Serail" schlug alles nieder,

und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.<sup>87</sup>

Este subgénero se cultivó también en Viena. Algunos musicólogos consideran que el *Singspiel* vienés más notable es *Die Zauberflöte*, de W. A. Mozart y Emanuel Schikaneder (1751-1812). Los compositores más relevantes del *Singspiel* alemán, sin embargo, nunca llegaron a la categoría del genio de Salzburgo. Entre ellos destacan J. F. Reichardt, Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) y Christian Gottlob Neefe (1748-1798). Dentro de los del siglo XIX cabe mencionar a E. T. A. Hoffmann y a Conradin Kreutzer.

---

<sup>87</sup> HA vol. 11, p. 437.

## II. II. KARL EBERWEIN: *FAUST*

El músico y compositor Franz Carl (o Karl) Adelbert Eberwein nació en Weimar el 10 de noviembre de 1786 y falleció en esa misma ciudad el 2 de marzo de 1868. Pertenecía a una familia de músicos que hizo grandes contribuciones al desarrollo de la música en Weimar durante el Clasicismo y posteriormente. Su padre, Alexander Bartholomäus Eberwein (1751-1811), era *Stadt- und Hofmusikus* en Weimar. Por ello su presencia era muy habitual en bodas, entierros y ferias. Franz Karl Adelbert comenzó a aprender música con él y a los diecisiete años empezó a trabajar como flautista y violinista en la *Hofkapelle* del duque de Weimar.

El propio Goethe reconoció su talento artístico e hizo posible que Franz Carl se trasladara a Berlín para estudiar con Zelter desde 1808 hasta 1809. Tras su regreso a Weimar en 1826 ascendió al rango de *Musikdirektor*. Además fue maestro de capilla en una iglesia de la ciudad y profesor de música en el instituto de Weimar. Eberwein siempre mantuvo una relación muy buena con Goethe, a quien consideraba su protector. Durante veinticinco años dirigió conciertos privados y acontecimientos musicales en la casa de Frauenplan. Además puso música a numerosos poemas de Goethe, en los que se advierte la influencia del estilo compositivo de Zelter. También escribió música para los dramas *Proserpina* y *Faust*. Su música para la pieza de Karl von Holtei (1798-1880) *Lenore* tuvo especial éxito, y además compuso varias óperas y música de cámara. La obra de Eberwein cayó pronto en olvido; la musicología actual clasifica sus obras dentro del Sentimentalismo.

Tras el éxito de *Proserpina*, con texto de Goethe y música de Eberwein, el autor le encargó música para un futuro melodrama que se titularía *Faust*. El músico reconoció en su obra autobiográfica *Goethes Schauspieler und Musiker* (1912) las dificultades que le supuso este encargo:

Ich meinerseits war glücklich durch den Auftrag meines von mir hochverehrten Meisters und Beschützers. Ich war eifrig bemüht, dem ehrenvollen Vertrauen würdig zu entsprechen. Indes, so leicht mir die Musik zur "Proserpina" geworden war, so schwer wurde es mir jetzt, derselben zur "Faust" eine des Gedichts würdige Gestalt zu geben, so daß der Eindruck jenes erhöht wurde und der Laie durch's Gefühl, welches die Musik erweckt, die hohe Bedeutung desselben ahnen könnte, die er mit dem Verstande zu erfassen nicht vermag. Elende

Wortmalerei hätte dem Gedichte nur nachteilig werden können, und solche Sünde wollte und konnte ich nicht auf mich laden.<sup>88</sup>

Eberwein comunicó a Goethe las dificultades que tenía para sacar adelante el encargo. No obstante, el músico contó con el apoyo de Zelter, su antiguo profesor de música, para esta tarea. En una carta dirigida a su discípulo, Zelter asegura:

Warum ich Sie in vollem Ernste beneide, das ist: nicht an Ihrer Stelle in Weimar gewesen zu sein, als Ihnen der Geh. Rat v. Goethe die Szenen des "Faust" zu komponieren aufgetragen hat. Das Glück, unter den Augen eines solchen Dichters und in der Nähe eines disponibeln Theaters wie das Ihrige ein Stück zu arbeiten, stelle ich mir als das Höchste vor, das einem Komponisten werden kann.<sup>89</sup>

Para Goethe el drama *Faust* sólo estaría completo con una música apropiada; además tenía ideas muy concretas en cuanto al tipo de música que debía componerse a tal fin. En la carta WA 25/7090, dirigida al conde Carl Friedrich Moritz Paul Graf von Brühl (1772-1837) y fechada en Weimar el 1 de mayo de 1815, Goethe desvela sus planes para una primera puesta en escena con música. Poco antes había contactado ya con Eberwein para este fin:

Ich habe die beyden ersten großen Monologe von Faust in's Engere gezogen, und überdieß die Scene zwischen ihm und Wagner herausgeworfen, so, daß vom Anfang:

Habe nun, ach! Philosophie pp.

bis zu den Schlußworten des Chors:

Euch ist der Meister nah,  
Euch ist er da!

das Monodram in einem fortgeht, und durch die Erscheinung des Geistes unterbrochen wird.

Die Absicht ist, Fausten mit seltner musicalischer Begleitung recitiren zu lassen, die Annäherung und Erscheinung des Geistes wird melodramatisch behandelt, das Schlußchor melodisch, woraus denn ein kleines Stück entsteht, welches etwas über eine halbe Stunde dauern mag.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Bode, Wilhelm y Eberwein, Carl: *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von Eberwein und Lobe*. Berlín, Mittler 1912, p. 99.

<sup>89</sup> Citado según *op. cit.*, 100.

<sup>90</sup> WA, sección IV, vol. 25, pp. 293-294.

Cuando descubrió que Eberwein no había seguido sus instrucciones, Goethe escribió a Zelter con cierto enfado adelantándole lo siguiente acerca de su colaboración artística (carta FA 35/6, fechada en Weimar el 8 de junio de 1816):

Eberwein wies mir Deinen Brief vor, auch der hat mir viele Freude gemacht. Des jungen Mannes Talent kennst du, es ist ein geerbtes, äußeres und mit nichts gefüttert, weder mit Charakter, noch Liebe, weder mit Gefühl noch Geschmack. Deswegen klebts mit Luft an der Erde und begreift nicht warum es sich nicht vom Boden heben kann. Er hat das allerletzte Elend von Prosa in einer kleinen Oper componirt, mit Behagen und Selbstgenügsamkeit. Was ich mit Faust vorhatte sollte er nicht begreifen, aber er sollte mir folgen und meinen Willen tun, dann hätte er gesehn was es heiße.<sup>91</sup>

Zelter hizo llegar al escritor su respuesta por medio de una carta fechada en Berlín el 16 de junio de 1816:

Daß Dir Eberwein meinen Brief vorgezeigt hat gefällt mir von ihm, weil ich ihm darin eigentlich den Kopf waschen wollen über ein ganz verrücktes Raisonement in seinem Briefe, das ein Narr dem andern nachplaudert ohne dabei einen Gedanken zu haben.<sup>92</sup>

Poco a poco, Eberwein compuso partes dispersas de *Faust*. Se decidió dividir la obra en ocho partes separadas por un breve interludio musical. De esta manera, la música formaba parte esencial del drama. Su estreno tuvo lugar el 19 de enero de 1829 en el teatro de la corte de Braunschweig con puesta en escena de Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831). Con motivo del 80 cumpleaños de Goethe (28 de agosto de 1829), la intendencia del teatro de la corte de Weimar planeó llevar esta obra al escenario. Friedrich Wilhelm Riemer (1774-1845) y Friedrich August Durand (1787-1852) hicieron algunas modificaciones en la obra original: mientras que en Braunschweig constó de seis partes, en Weimar se hicieron ocho. Algunas escenas tuvieron que eliminarse (por ejemplo Gretchen en la rueda y la Noche de Walpurgis). El tiempo apremiaba cada vez más porque el estreno de esta obra estaba planeado en Weimar el 28 de agosto de 1829. Al parecer, Eberwein consiguió componer en sólo dos horas la música de la primera escena, desde que Faust abre el libro de Nostradamus hasta que desaparece el espíritu (*Erdgeist*). Poco después escribió más escenas sueltas, entre ellas el pacto con Mephisto y la apoteosis final. Introdujo

---

<sup>91</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 35, pp. 13-14. Según la edición de Weimar: WA 27/7420.

<sup>92</sup> Ottenberg y Zehm (2006), 436.

incluso una pequeña modificación del texto original en la escena de la catedral. Por último compuso los interludios que separaban las distintas escenas.

Finalmente, Goethe pudo escuchar esta obra el 29 de agosto de 1829 en el teatro de la corte de Weimar. Él había colaborado muy estrechamente con Eberwein durante la elaboración de este melodrama. Se calcula que esta pieza se llevó a escena en el teatro de la corte de Weimar cuarenta veces entre 1829 y 1873. Ese mismo año se sustituyó la música de Eberwein por la de Eduard Lassen (1830-1904). Las partituras del primero fueron a parar al *Archiv des Deutschen Nationaltheaters* en Weimar, cayendo así en el más absoluto olvido<sup>93</sup>.

Peter Larsen las rescató en 1994, y el musicólogo Wolfram Boder realizó una versión de *Faust* que finalmente editó AMU-Verlag. Con esta nueva edición, Rüdiger Ebel se dirigió al músico Oliver Weder en 2001 para grabar la pieza con la orquesta *Thüringer Symphoniker Saalfeld-Rudolstadt*. *Faust* se llevó de nuevo a escena, por vez primera en cien años, el diez y once de mayo de 2002 en el convento franciscano de Saalfeld y en la sala rococó de la *Heidecksburg* en Rudolstadt. La formación *Thüringer Symphoniker* estaba dirigida por Oliver Weder, y el coro *Kammerchor der Hochschule für Musik "Franz Liszt" Weimar* por Jürgen Puschbeck.

De especial interés para el tema que nos ocupa es justamente el final de la tragedia, con el coro final (*Aus Karl Eberweins Faustmusik. Nr. 26. Schluß=Chor*)<sup>94</sup>. Según la obra autobiográfica de Karl Eberwein, esta escena final comienza en el calabozo, cuando Gretchen rechaza ser rescatada por Faust y Mephisto. La música está escrita en compás de 4/4, *allegro* y *crescendo*. Justo aquí Gretchen exclama: "Heinrich! Mir graut's vor dir". Sus palabras están acompañadas de trompas y timbales sobre una armonía de re bemol mayor. Mephisto entonces recita:

MEPHISTOPHELES

Sie ist gerichtet!<sup>95</sup>

Y tras un breve interludio musical de tres compases el coro canta:

---

<sup>93</sup> Esta información se ha obtenido del cuadernillo que acompaña a la única grabación en CD de la que se tiene constancia hasta la fecha: *Franz Carl Adelbert Eberwein (1786-1868). Entreactes und Gesänge zu Goethes Faust. Weimarer Klassik 4*. AMU-Records, Ebel Tonstudioteknik Kassel, 2002. nº 120-2.

<sup>94</sup> Véase la partitura incluida en Bode y Eberwein (1912), 108-116.

<sup>95</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 7, p. 199.

STIMME *von oben*  
Ist gerettet!

MEPHISTOPHELES *zu Faust*  
Her zu mir!<sup>96</sup>

En este momento la escena acaba con un gran calderón; aparece una doble barra, que indica una separación con lo que viene a continuación. Comienza una nueva sección en *andante* con indicación agógica *dolce*. Empieza el arpa en la tónica de fa mayor con tresillos de corchea, haciendo la mano izquierda el bajo a la octava. El acompañamiento es bellissimo y muy cómodo para cualquier tipo de arpa, también para el arpa de concierto actual. El coro, a dos voces, interviene en la última parte del primer compás.

Aunque el texto final no aparece en la última versión de *Faust I* ni en *Urfaust*, se reproducirá aquí porque es un bellissimo ejemplo musical. El dulce sonido del arpa y las voces del coro acompañan al alma de Gretchen hasta el Cielo, provocando en el espectador una sensación de serenidad muy diferente al dramático final en la última versión del texto goetheano. Si se sustituyera este instrumento por un piano, el timbre acuático y delicado que buscaba Eberwein se perdería. Además el arpa tiene unas connotaciones religiosas muy positivas en el cristianismo que tampoco se podrían reproducir con otro instrumento. Asociada al Cielo cristiano y a los ángeles, Eberwein hace que el dulce sonido del arpa acompañe a Gretchen hacia su salvación:

Im Wolkenschoß gebettet, (*bis*)  
Heran! Heran!  
In Engelsarmen entsühnt  
zu erwarmen,  
find' Erbarmen,  
Erbarmen (*bis*).<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> *Íbid.*

<sup>97</sup> Véase el texto incluido en el cuadernillo del mencionado CD: *Franz Carl Adelbert Eberwein (1786-1868). Entreactes und Gesänge zu Goethes Faust.*



**Aus Karl Eberweins Faustmusik.**  
**Nr. 26. Schluß-Chor.**

**Allegro** „Heinrich! mir graut's vor dir!“

*f* Posaunen und Hörner *tutti*

Mephisto:  
„Sie ist gerichtet!“

Chor

Bode, Wilhelm y Eberwein, Carl: *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von Eberwein und Lobe.*  
Berlín, Mittler 1912, pp. 99-116, aquí p. 99.

110      Aus Karl Eberweins Faustmusik.

The musical score is for page 110, titled 'Aus Karl Eberweins Faustmusik.' It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Ist ge - ret - tet!' and the piano part has a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The second system is marked 'Andante' and features a vocal line with the lyrics 'dolge Im Wol - - -' and a piano accompaniment with a 'f' (forte) dynamic marking. The piano part in the second system is marked 'Harfe' (harp).

Ist ge - ret - tet!

Mephisto:  
„Her zu mir!“

ff

Andante

dolge Im Wol - - -

f Harfe

Bode, Wilhelm y Eberwein, Carl: *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von Eberwein und Lobe.*  
Berlín, Mittler 1912, pp. 99-116, aquí p. 100.

Er - bar - men, Er -

bar - men.

Bode, Wilhelm y Eberwein, Carl: *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von Eberwein und Lobe*.  
Berlín, Mittler 1912, pp. 99-116, aquí p. 116.

## II. III. J. F. REICHARDT: *CLAUDINE VON VILLA BELLA*

Ya se señaló en 2.1. *Relación de J. W. von Goethe con la música* la colaboración de Reichardt y del autor en algunos *Singspiele*: Reichardt puso música a *Lila* (1791), *Erwin und Elmire* (estreno con música de Reichardt en 1788), *Claudine von Villa Bella* (1789, estreno de la nueva versión en Weimar, 1795) y *Jery und Bätely* (estreno en 1789). Tras la muerte de Federico el Grande, el nuevo rey de Prusia Federico Guillermo II por fin permitió a Reichardt, su maestro de capilla, interpretar sus propias composiciones. *Claudine von Villa Bella* fue el primer *Singspiel* que presentó ante la corte prusiana. La primera versión del texto data de 1774 / 1775, publicándose en 1776.

La primera versión de *Claudine von Villa Bella* se estrenó en el castillo de Charlottenburg el 28 de julio de 1789, y con ello se consiguió que la corte de Prusia diera su visto bueno a la ópera en alemán. La reforma que había llevado a cabo el compositor alemán Christoph Willibald Gluck (1714-1787) seguía contemplando que el italiano fuera la lengua franca en la ópera. A partir del éxito obtenido con *Claudine von Villa Bella*, Reichardt comenzó a pensar que el futuro musical en el ámbito de expresión en lengua alemana se encontraría en las obras escritas en su propia lengua. La habilidad de Reichardt para componer *Singspiele* residía en su capacidad para imitar melodías populares en canciones sencillas, pero no banales.

Finalmente, la versión definitiva se estrenó en el año 1795 en Weimar. Una de las escenas más notables es aquélla con la que comienza el segundo acto, llamada *Nacht und Mondschein*, y también conocida como *Mondscheinszene*. Se reproduce aquí el texto de Goethe en la versión de 1795, que es la que más se acerca a la *Vertonung* de Reichardt que nos ocupa en este trabajo:

CLAUDINE *auf der Terrasse*:

In dem stillen Mondenscheine,  
Wandl' ich schmachtend und alleine.  
Dieses Herz ist liebevoll,  
Wie es gern gestehen soll.

RUGANTINO *unten und vorne für sich*:

In dem stillen Mondenscheine,  
Singt ein Liebchen! Wohl das meine?  
Ach so süß, so liebevoll,  
Wie die Zither locken soll.

*Mit der Zither sich begleitend, und sich nähernd:*

Cupido, loser, eigensinniger Knabe;  
Du batst mich um Quartier auf einige Stunden!  
Wie viele Tag' und Nächte bist du geblieben,  
Und bist nun herrisch und Meister im Hause geworden.

*Claudine hat eine Zeit lang auf die Zither gehört, und ist vorübergegangen. Es tritt Lucinde von der andern Seite auf die Terrasse.*

LUCINDE Hier im stillen Mondenscheine,  
Ging ich freudig sonst alleine;  
Doch halb traurig und halb wild  
Folgt mir jetzt ein liebes Bild.

RUGANTINO *unten und vorne, für sich:*  
In dem stillen Mondenscheine  
Geht das Liebchen nicht alleine,  
Und ich bin so unruhvoll,  
Was ich tun und lassen soll.

*Sich mit der Zither begleitend und sich nähernd:*  
Von meinem breiten Lager bin ich vertrieben;  
Nun sitz' ich an der Erde, Nächte gequälet;  
Dein Mutwill' schüret Flamm' auf Flamme des Herdes,  
Verbrennet den Vorrat des Winters und senget mich Armen.

*Indes ist Claudine auch wieder herbeigekommen, und hat mit Lucinden dem Gesänge Rugantino's zugehört.*

CLAUDINE und LUCINDE  
Das Klimpern hör' ich  
Doch gar zu gerne.  
Käm' sie nur näher,  
Sie steht so ferne;  
Nun kommt sie näher,  
Nun ist sie da.

RUGANTINO *zugleich mit ihnen:*  
Es scheint, sie hören  
Das Klimpern gerne.  
Ich trete näher,  
Ich stand zu ferne;  
Nun bin ich näher,  
Nun bin ich da.<sup>98</sup>

En 1829 Goethe todavía mantenía un buen concepto de la obra, aunque opinaba que era necesario reforzar la instrumentación. Le gustó mucho la música que Reichardt compuso para el momento en el que

---

<sup>98</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 5, pp. 684-685.

Rugantino canta la canción *Cupido, loser, eigensinniger Knabe* con su cítara (véase el texto más abajo). Eckermann dejó constancia de una conversación entre él y Goethe que situó el 8 de abril de ese mismo año:

Zum Alonzo, sagte ich, müßten wir eine stattliche Figur haben, mehr einen guten Schauspieler als Sänger, und ich dächte, Herr Oels oder Herr Graff würden da am Platze sein. Von wem ist denn die Oper komponiert, und wie ist die Musik? "Von Reichardt, antwortete Goethe, und zwar ist die Musik vortrefflich. Nur ist die Instrumentierung, dem Geschmack der frühern Zeit gemäß, ein wenig schwach. Man müßte jetzt in dieser Hinsicht etwas nachhelfen und die Instrumentierung ein wenig stärker und voller machen. Unser Lied: *Cupido, loser, eigensinniger Knabe etc.* ist dem Componisten ganz besonders gelungen." Es ist eigen an diesem Liede, sagte ich, daß es in eine Art behaglich träumerische Stimmung versetzt, wenn man es sich rezitiert. "Es ist aus einer solchen Stimmung hervorgegangen, sagte Goethe, und da ist denn auch mit Recht die Wirkung eine solche."<sup>99</sup>

Por suerte esta canción de Rugantino, que tanto gustaba a Goethe, esté incluida en la *Vertonung* que Reichardt compuso para piano o arpa. Tal vez Goethe llegara a escuchar esta pieza con un arpa de la época, aunque lo más probable es que la oyera con un piano. Desgraciadamente no se ha podido encontrar este dato en su obra no literaria ni en otras fuentes. Se desconoce el año exacto en que fue compuesta esta *Vertonung*, si bien cabe sospechar que es posterior a 1795, ya que Reichardt utiliza el texto de la última versión. ***Mondschein-Szene aus Claudine von Villa Bella***<sup>100</sup> ha llegado hasta hoy con un acompañamiento para viento ("*Flöten und Waldhörner*") e instrumentos polifónicos ("*Pianoforte oder Harfe und Guitarre*"). Se trata de una *Vertonung* de dos páginas en total, compuesta en 2/4 y cuya tonalidad inicial es sol mayor. Un análisis de la pieza permite descubrir que ésta se divide en tres partes, separadas por doble barra. De esa manera, la estructura de esta obra sería ABC. La primera comienza en *andante* y está en sol mayor, interviniendo Claudine y Rugantino. En el compás 21, tras la doble barra, comienza la segunda parte, *allegretto*, que está en la tonalidad de mi menor y en compás de 3/8. Aquí aparece Rugantino acompañándose de su cítara ("Er schlägt die Zither an"). En el compás 48 comienza la última parte, que de nuevo está en sol mayor y en 2/4. Es un *Allegro* en el que actúan Claudine, Lucinde y Rugantino:

---

<sup>99</sup> Apel *et al.* (1985ss.), vol. 39, pp. 342-343.

<sup>100</sup> Salmen, Walter (ed.): *Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik*. Múnich, Henle 1970, pp. 82-83. No ha sido posible encontrar el manuscrito o una primera edición para este trabajo.

*Allegro.*

CLAUDINE. In dem stillen Mondenscheine  
Wandl' ich schmachtend und alleine.

CLAUDINE UND RUGANTINO *seitwärts für sich*

In dem stillen Mondenscheine  
Wandl' ich schmachtend und alleine!  
In dem stillen Mondenscheine  
Singt ein Liebchen, wohl das meine!

CLAUDINE. Dieses Herz ist liebevoll,  
Wie es gern gestehen soll.

CLAUDINE UND RUGANTINO

Dieses Herz ist liebevoll,  
Wie es gern gestehen soll.  
Ach so süß, so liebevoll, wie die Zither locken soll.

*Allegretto. (Er schlägt die Zither an)*

RUGANTINO. Cupido loser, eigensinniger Knabe.  
Du batst mich um Quartier auf einige Stunden.  
Wie viele Tag' und Nächte bist du mir geblieben,  
Und bist nun so herrisch und Meister im Hause geworden.

LUCINDE. Hier im stillen Mondenscheine  
Ging ich freudig sonst alleine.

RUGANTINO. In dem stillen Mondenscheine  
Geht das Liebchen nicht alleine.

LUCINDE. Doch halb traurig und halb wild  
Folgt mir jetzt ein liebes Bild.

RUGANTINO. Und ich bin so unruhvoll  
Was ich tun und lassen soll.

RUGANTINO *zur Zither*

Von meinem breiten Lager  
Bin ich vertrieben,  
Nun sitz' ich an der Erde,  
Nächte gequälet,  
Deine Mutwill schüret Flamme  
Auf Flamme des Herdes,  
Verbrennet den Vorrat des Winters  
Und senget mich Armen.

*Allegro.*

CLAUDINE UND LUCINDE.  
Das Klimpern hör' ich doch gar zu gerne.

RUGANTINO.  
Es scheint sie hören das Klimpern gerne.

CLAUDINE UND LUCINDE.

Käm' sie nur näher, sie steht so ferne!

RUGANTINO.

Ich trete näher, ich stand zu ferne.

ALLE DREI.

Nun kommt sie näher, nun ist sie da, nun ist die da!

Nun bin ich näher, nun bin ich da, nun bin ich da!<sup>101</sup>

El acompañamiento de esta escena se puede realizar con un piano o con un arpa, tal y como señala el compositor. Éste es sencillo, en forma de acordes y figuraciones que doblan la melodía. Existen pocas alteraciones accidentales e indicaciones dinámicas, lo que deja gran libertad a los cantantes. Los instrumentistas acompañantes deberán seguir la melodía en todo momento. Si bien arpa y piano son opcionales siempre que se escoja alguno de los dos, la guitarra resulta imprescindible. Esta pieza es perfectamente interpretable en un arpa actual de concierto, el timbre de dicho instrumento se asemeja mucho más al de la cítara (que tañe Rugantino) que el piano.

---

<sup>101</sup> El texto ha sido tomado de la obra de Reichardt. Véase Salmen (1970), pp. 82-83.



## 138. Mondschein-Szene aus Claudine von Villa Bella

Andante

Claudine

In dem stil - len Mon - den - schei - ne wandl' ich

Flöten und Waldhörner  
P

Pianoforte oder Harfe und Gitarre

7 Claudine und Rugantino seitwärts für sich

schmach - tend und al - lei - ne. In dem stil - len Mon - den - schei - ne wandl' ich schmach - tend und al -  
In dem stil - len Mon - den - schei - ne singt ein Lieb - chen, wohl das

12 Claudine

Claudine und Rugantino

lei - ne! Die - ses Herz ist lie - be - voll, wie es gern ge - ste - hen soll. Ach so Herz ist lie - be - voll, wie es  
mei - ne! mei - ne! Die - ses Herz ist lie - be - voll, wie es gern ge - ste - hen soll. Ach so Herz ist lie - be - voll, wie es  
stüb, so lie - be - voll, wie die

19 Allegretto

(Er schlägt die Zither an) Rugantino

gern ge - ste - hen soll. Cu - pi - do lo - ser, ei - gen - sin - ni - ger Kna - be.  
Zi - ther lok - ken soll.

Rf

p

Rf

29

Du baust mich um Quar - tier auf ei - ni - ge Stun - den. Wie vie - le Tag' und Näch - te bist

p

Rf

p

Salmen, Walter (ed.): *Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik*.  
München, Henle 1970, pp. 82-83, aquí p. 82.

## **ANEXO III**

---



## CLASIFICACIÓN ORGANOLÓGICA DE LOS INSTRUMENTOS CORDÓFONOS

El término "cordófono" designa instrumentos musicales que producen sonido al entrar en vibración una o varias de sus cuerdas tensadas en dos puntos fijos con una afinación determinada. Ésta es una de las categorías propuestas por los musicólogos Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1888-1959), quienes dividieron los instrumentos musicales en cuatro grupos: cordófonos, idiófonos, membranófonos y aerófonos. Aunque esta clasificación data de 1914, es la que más se sigue utilizando todavía hoy. Varios musicólogos han propuesto incluir además a los instrumentos electrófonos, pero esta idea no ha encontrado aceptación unánime. Peter Simon (2004) ofrece una clasificación tabulada según Sachs y Hornbostel que resulta ópticamente más comprensible al lector no especializado en este tema<sup>102</sup>.

Hornbostel y Sachs (1914) dividen a los cordófonos en dos subgrupos: cordófonos simples y cordófonos compuestos. Los **cordófonos simples** (denominados por estos autores *Zitherinstrumente*) están formados por un bastidor, con o sin resonador, que se puede separar del instrumento sin alterar o destruir el cuerpo sonoro. Existen muchísimos instrumentos de este tipo en Asia, África y Oceanía<sup>103</sup>. Dentro de la tradición europea occidental cabe destacar el piano, la cítara (*Zither*) y el *Hackbrett*, cada uno de ellos con sus correspondientes variantes organológicas. Estos tres instrumentos muestran una hilera de cuerdas tensadas y afinadas, lo que a primera vista indicaría un parentesco directo con el arpa. Sin embargo, su organología presenta una primera diferencia fundamental respecto al arpa y a los otros instrumentos que se han estudiado en este trabajo.

El piano es además un instrumento de cuerda percutida, no pulsada: su sonido se produce por medio de unos martillos que golpean las cuerdas. La cítara se toca con plectros y ocasionalmente con los dedos. En el caso del *Hackbrett* se emplean bastoncillos que percuten las cuerdas, con lo que se puede considerar como un instrumento de

---

<sup>102</sup> Para los instrumentos cordófonos véase Simon (2004), pp. 12-13 y 56-59.

<sup>103</sup> La clasificación de Hornbostel y Sachs plantea problemas con algunos cordófonos africanos. En consecuencia, se hace necesaria la revisión de algunos criterios cuando se estudian instrumentos emparentados con el arpa que no tienen su origen en Europa. Wegner, Ulrich: *Afrikanische Saiteninstrumente*. Berlín, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1984, pp. 189-193.

percusión. En cambio, en el arpa y los instrumentos emparentados con ella no se usan nunca bastoncillos, y sólo algunos se tocan con plectro (como era el caso de las liras griegas). Todos los tipos de arpa se tañen directamente con los dedos.

Por su naturaleza mixta, el arpa eólica se ha prestado a distintas clasificaciones (instrumento cordófono, aerófono, mecánico...). Aunque la clasificación canónica de Curt Sachs la incluye en la familia de las cítaras<sup>104</sup> por su forma, todavía no ha sido posible encasillar este instrumento de manera definitiva. Se ha estudiado en este trabajo el arpa eólica porque, a pesar de considerarse como un instrumento mecánico, sigue siendo un cordófono con características organológicas comunes al arpa (bastidor cerrado y encordadura tensada entre dos puntos fijos del mismo). Al igual que en el caso del arpa y de los demás cordófonos compuestos, en el arpa eólica no se puede retirar el bastidor sin destruir todo el instrumento.

El segundo subgrupo de instrumentos de cuerda según la clasificación de Hornbostel y Sachs son los **cordófonos compuestos** (*Harfeninstrumente*). El resonador y el bastidor están unidos organológicamente y no se pueden separar sin destruir el instrumento. Estos autores incluyen aquí numerosos instrumentos de África y Oceanía, pero para este trabajo me he centrado por razones obvias en los de la música europea / occidental, pues son los que mejor conoció Goethe. Se incluyen los laúdes, que según Sachs y Hornbostel abarcan también al subgrupo de las liras de caja (dentro de la música occidental destacan las desaparecidas *kithara* y *crwth*), las arpas y las arpas-laúd. Sin entretenerse en cada uno de estos grupos, que son muy amplios y de escaso interés para este trabajo, sí conviene destacar la subclasificación que Sachs y Hornbostel proponen para la categoría de las arpas. Hornbostel y Sachs definen un arpa como un instrumento musical en el que la encordadura es perpendicular a la caja de resonancia. En algunos de estos instrumentos existe una columna que arranca de la cuerda más inferior y se une al clavijero. Aunque en esta clasificación me centraré en las arpas europeas, incluyo las subclases más importantes según Hornbostel y Sachs (1914):

---

<sup>104</sup> “Äolsharfen, d. h. Windharfen, sind Kastenzithern, die unter dem Einfluß des Windes tönen. Eine Anzahl von Darmseiten (sic), über einen Kasten nicht zu straff gespannt. (sic) werden im Einklang gestimmt und dem Wind ausgesetzt“. Sachs, Curt: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel 1971 (ed. facsímil), p. 139.

### 322.1 Arpas abiertas: sin columna

- 322.11 Arpas arqueadas (África y Myanmar)
- 322.12 Arpas angulares (Asiria, antiguo Egipto, antigua Korea)

### 322.2 Arpas con bastidor cerrado: con columna

- 322.21 Sin sistema para realización de cromatismos: todas las arpas europeas medievales
  - 322.211 Arpas diatónicas: *arpa gótica, arpa irlandesa antigua, einfache Harfe, Davidsharfe.*
  - 322.212 Arpas cromáticas<sup>105</sup>:
    - 322.212.1 Con encordaduras en un solo plano: la mayoría de las arpas cromáticas antiguas: *arpa de dos órdenes española.*
    - 322.212.2 Con encordaduras cruzadas: *arpa cromática Lyon.*
- 322.22 Con sistema para la realización de cromatismos: las cuerdas se acortan por acción mecánica
  - 322.221 Sistema manual: la afinación de las cuerdas se altera por medio de ganchos o cejillas: *Hakenharfe, dital harp, harpinella.*

---

<sup>105</sup> Hans Joachim Zingel propone una clasificación que divide a las arpas cromáticas según el número de encordaduras: de un solo orden (*Galway harp* irlandesa), de dos órdenes (*arpa doppia* italiana, *arpa de dos órdenes española, arpa cromática Pleyel*) y de tres (*telyn* galesa, *arpa barroca de tres órdenes*). Zingel (1932 / 1979), 14-24.

- 322.222 Sistema de pedales: la afinación se altera por medio de pedales<sup>106</sup>.

Hans Joachim Zingel incluye además en su clasificación las arpas dobles, que son un tipo de arpas barrocas que tienen dos clavijeros: *arpa doppido* / *arpa gemina* de Italia y *harpa doblada* de España<sup>107</sup>.

El grupo de los laúdes se diferencia claramente del de las arpas por su mástil, con el que las arpas no cuentan. Por esta razón no se ha incluido el laúd en el presente trabajo. Las arpas laúd (*harp lute* o *Harfenlaute*) tampoco se encuentran presentes aquí porque, si bien existieron en la música occidental durante los siglos XV y XVI, desaparecieron después del Barroco. Hubo un intento de revitalización de este instrumento en Inglaterra con la invención de la así llamada *dital harp*, pero no tuvo mucho éxito. En general se considera como arpa-laúd por excelencia un instrumento oriundo de África occidental llamado *kora*, que no era conocido en el ámbito de expresión en lengua alemana durante la época de Goethe.

Ya se ha expuesto de manera breve la clasificación que Hornbostel y Sachs hacen de los instrumentos cordófonos. Los dividen en cordófonos simples (formados por un bastidor con o sin resonador que se puede separar del instrumento sin alterar o destruir el cuerpo sonoro) y cordófonos compuestos (aquellos en los que retirando el bastidor se destruye o altera el cuerpo sonoro). Pero ésta no es la única clasificación posible para los instrumentos cordófonos. Ya expuse anteriormente que éstos pueden considerarse también de cuerda pulsada (*Zupfinstrumente*, con los dedos o con una púa o plectro), frotada (*Streichinstrumente*, con un arco) o percutida (*Schlaginstrumente*, *Tasteninstrumente*).

---

<sup>106</sup> Zingel (1932 / 1979) propone en su clasificación una subdivisión que he me ha sido de gran utilidad en la elaboración de este trabajo: *arpas de pedal de movimiento simple* y *arpas de pedal de movimiento doble* (*op. cit.*, 30-32). Sachs y Hornbostel no contemplan esta diferencia, aunque Sachs aporta más información sobre la historia y topología del arpa en *The history of Musical Instruments* (1940), pp. 398-402.

<sup>107</sup> *Op. cit.*, 19-22.